Olimpia Radu

PAGINI DE CRITICĂ

Dacia

Scanned with OKEN Scanner

OLIMPIA RADU

PAGINI DE CRITICĂ

Ediție îngrijită, prefață și note de
Marian Papahagi

EDITURA DACIA
CLUJ-NAPOCA, 1988

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE VOCAȚIA CRITICĂ

Pentru grupul de tineri care eram, cei ce întemeiasem la Cluj, la sfîrșitul anilor '60, cenaclul și revista Echinox, *tragica dispariție a Olimpiei Radu a fost un șoc puternic, greu de suportat și de depășit. Mă întorc astăzi îndărăt cu același sentiment de revoltă în fața nedreptății sortite acestei fete surîzătoare și sclipitor de inteligente, cu a cărei minte ne mîndream toți. Bineînțeles, anii îndepărtați ai studenției au fost cei mai frumoși ai vieții noastre — o știm acum, cînd au trecut decenii iar exaltanta poveste a „Echinoxului" a devenit, într-un fel, istorie literară. Din această istorie Olimpia Radu nu poate lipsi, nu numai pentru că ea a făcut parte dintre „fondatorii" unei grupări puternic animate de conștiința coeziunii și a solidarității morale și intelectuale, ci și pentru că scrierile, nu foarte multe, lăsate de ea în pagini de revistă sau în manuscris, dovedesc acum din nou, fără putință de greșeală, că autoarea lor era dintre acei înzestrați ce nu apar în fiecare zi. Olimpia Radu a fost, în toată scurta ei existență, nu o promisiune ci o certitudine. Era genul de om în preajma căruia te simți mai nobil și mai inteligent, pentru că mintea și omenia lui sînt iradiante. Avea o înțelepciune fermecător îmbinată cu tinerețea ei cuceritoare, un echilibru matur și reflexiv, o comunicativitate contagioasă și spontană. Adolescenți plini de orgoliu și energie, credeam în același timp că viața înseamnă, mai presus de orice, literatură, cultură, scris. Ne întîlneam zilnic cu toții, în eleganta sală de lectură a Bibliotecii Centrale Universitare (o clădire ce cuprindea și alte încăperi frumoase, trezindu-i unuia din profesorii noștri de mai tîrziu, atunci departe, imaginea unui club englezesc), la cursuri, în jurul meselor de la „Arizona" sau la cenaclu, comentînd evenimentele sau cărțile zilei cu patimă și candoare și avînd sentimentul grizant că lumea începe și se termină cu noi.*

Scanned with OKEN Scanner

Nu pot dezlega de imaginea acelor ani privirea luminoasă și prezența Piei. Cînd, mai apoi, cenaclul „Echinox" a început să se reunească săptămînal, cuvintele ei erau ascultate în tăcerea concentrată ce se acordă numai celor care, vorbind cu miez, au de spus ceva important, demn de toată considerația. În cenaclul „Echinox" Olimpia Radu era, incontestabil, o autoritate. O astfel de afirmație poate părea derizorie: dar nu era deloc ușor să te impui și să te faci ascultat într-o sală unde vorbeau Ion Pop, Eugen Uricaru, Petru Poantă, Adrian Popescu, Ion Mircea, Dinu Flămând, Marcel Runcanu, Horia Bădescu, Nicolae Diaconu, Vincentiu Ilutiu, Valentin Tascu, Radu Mihai și alții, prea puțin dispuși să asculte orice, gata în orice clipă de replica muscătoare, de polemica tăioasă. Ea a fost însă și un excelent redactor, dăruit revistei fără rețineri: o demonstrează, pe lîngă articolele și recenziile publicate, multele pagini de publicistică efemeră (anchete, reportaje), necesare oricărui magazin literar, cotidiană lunară din care ea a știut să facă un exemplu de probitate profesională. Anchetele ei studențești (semnate Lia Negru) erau „materiale" vii și pline de culoare, denotînd o caldă curiozitate omenească și un simț înnăscut al contactelor umane, necenzurate de nici o aroganță, deschise și lipsite de formalism. Pentru toate aceste reportaje și anchete Olimpia Radu a cheltuit, cu nemăsurata tinerețe, ore și zile prețioase și, de aceea, nu pot să-mi reprim astăzi sentimentul că ele au fost smulse de fapt scrisului literar.

Paginile ei de critică au fost semnalate îndată: în multele note de recenzare a numerelor Echinoxului, apărute prin revistele de cultură, numele ei era mereu subliniat. Prin 1971—1972, cînd Echinoxul aduna în jurul său confirmația primă a „afirmării" revistei, iar Olimpia Radu începuse să publice și în alte periodice (Steaua, Amfiteatru și, mai ales, după plecarea lui Eugen Uricaru la Bacău, Ateneu), ea își consolidase renumele unui cronicar pătrunzător și prob, a unui eseist de nuanță și finețe. Capabilă de generalizare și teoretizare, Olimpia Radu era în același timp un critic atent la nuanțe, în stare să se exprime simplu și elegant, într-o frază limpede și subtilă, bine calibrată muzical și înălțîndu-se fără pedanterie sau efort la raționament și idee. Aceste calități, cultivate într-o practică a scrisului public de numai cîțiva ani, erau, de fapt, native și știute celor apropiați ei: am strîns în această carte și paginile rezervate obligațiilor didactice (seminarii, cercuri științifice) tocmai

Scanned with OKEN Scanner

pentru a întări această imagine și a o face mai amplu cunoscută. Restituirea textelor pe care le-a scris în totalitatea lor (excluzînd, firește, materialul publicistic efemer) este, de aceea, nu un act de pietate ci unul de dreptate. Nescutită de dificultăți nici în timpul studiilor școlare și nici după absolvirea facultății (ar fi fost un eminent cadru didactic universitar, era un cercetător dotat, dar împrejurările n-au îngăduit fixarea niciuneia din aceste valențe), Olimpia Radu știa că afirmarea prin scris rămînea șansa ei primă și și-a canalizat energia în acest sens. Ar fi putut să dea cărți admirabile (ca putere de sinteză și ca finețe analitică): lucrarea ei despre fantastic întrece cu mult necesitățile didactice ale unui simplu examen de diplomă și dă o indicație despre ceea ce ar fi putut fi, peste ani, autoarea ei. La 22—23 de ani, cîți avea cînd a scris-o, Olimpia Radu redacta cu siguranța și supletea unui scriitor experimentat. Recitind articolele și studiile acestei colege a noastre, rămase pentru totdeauna la vîrsta unei dezarmante tinereți, nu-mi pot reprima senzația acută a unei pierderi de nereparat. Articolele teoretice, analizele, judecățile din cronici și recenzii, formulate fără circumlocuții și fără acel anarat ceremonios și prudent de prin scrisul „profesioniștilor", fervoarea simpatetică a prezentării marilor opere dar și prudența aprecierilor împlinesc imaginea unui intelectual lucid și vibrant, înzestrat cu o minte clară și cu un talent mai presus de orice tăgadă. Dar, în același timp, ele pot prilejui și cîteva reflecții despre ceea ce s-a numit, nu cu foarte multă convingere întotdeauna, vocația critică. Preiudecata conform căreia criticul nu e, totuși, decît un scriitor nerealizat, rămîne consistentă. Fiecare mic prozator care și-a pus semnătura pe una sau două cărți stîngace și încîlcite, pe care el le crede de o savantă arhitectură, fiecare mărunt „poet" de patentă incultură, care ne desfață în librării cu productele lui supraabundente, se crede îndreptățit, cu o înveselitoare convingere, la investitura de „creator" și presupune legitimă pretenția sa la atenția admirativă a criticului. Acestora, și altora ca ei, nu le trece desigur prin minte că, pentru a înțelege o operă contemporană și a o evalua cu suficientă maturitate și putere de discernămînt, trebuie să fi trecut prin clasicii greci și prin Shakespeare, prin Dostoievski, Sadoveanu și Thomas Mann, prin operele de cugetare ale lumii, prin marile ei mituri și prin marile ei cărți de poezie, că, deci, exercițiul culturii poate determina manifestarea

Scanned with OKEN Scanner

unor latențe ce nu simt impulsul de a se actualiza prin proze sau poezii, ci se afirmă, în chiar plăcerea concentrată a cititului, sub forma comentariului, pentru a se ridica apoi, prin meditație și putere de generalizare, la reflecția teoretică. Există o vocație critică, o „chemare", cum se spunea altădată; mai mult, criticul adevărat nici n-ar putea concepe drept o îndeletnicire cu adevărat pasionantă, serioasă și demnă să fie asumată, decît numai scrisul meta-literar.

Prin toate textele cuprinse în această carte, Olimpia Radu întărește convingerea că vocația critică există, că talentul și simțul critic sînt compatibile și reciproc inerente. Am putea crede că paginile adunate aici, după un deceniu și jumătate de la moartea celei care le-a scris, nu fac decît să ateste un talent incoativ neajuns la deplina lui expresie. Faptul că Olimpia Radu ar fi putut să dea foarte mult e incontestabil: ar fi scris, probabil, o carte despre Sadoveanu, un scriitor la care revine constant, cu judecăți pătrunzătoare, schițînd programul analizei prin prisma unei critici arhetipale; ar fi rescris, într-o mai amplă versiune, sinteza despre literatura fantastică și, cu certitudine, ar fi fost unul din criticii ascultați ai actualității și ar fi găsit, desigur, multe alte subiecte demne de interes și de tratarea nuanțată pe care demonstrase că o poate da. Dar paginile adunate acum în volum nu au valoare numai prin ceea ce anunță: ele pot fi citite în sine, au — altfel spus — validitate critică și pretind o situare. Recunoaștem în ele atmosfera morală și intelectuală din anii 1967—1972, noul simț al valorilor tradiției, senzația tonică a existenței unei literaturi române contemporane în stare să suporte analiza exigentă și pătrunzătoare. Epoca era aceea a unei fervente afirmări a esteticului (de unde și prețuirea considerabilă a estetismului însuși, a „scrisului frumos", a „stilului"), a ultimelor ecouri ale existențialismului, cu consecința unei anumite înclinații pentru simbolica etică a gestului uman, pentru declarația conținut patetică sau sentențioasă, într-o caracteristică îmbinare cu un consistent sentiment de identitate etnică, a cărui afirmare venea după un deceniu frustrant în această privință. Ecoul epocii e sensibil în toate textele Olimpiei Radu: dar tonul îl dau totuși echilibrul frazei, siguranța analizei și a judecății de valoare. Vocația critică o percepem ca pe elementul diferențial rezultat din confruntarea tratării globale a subiectelor abordate cu „temele" timpului. Prin zumzetul

Scanned with OKEN Scanner

lor difuz, vocea autoarei se aude distinct, nealterată de trecerea vremii: și perceperea ei deslușită e ceea ce emoționează și face demne de citit aceste pagini. Volumul de acum e o carte de debut a cărei publicare a fost cerută în repetate rînduri de toți aceia care știau că în Olimpia Radu literatura tînără a anilor '70 avea un nume de marcă. Nu sîntem nimic dacă nu găsim mijlocul de a ne plăti datoriile sufletești. Ediția de acum plătește o astfel de datorie, nu numai față de amintirea unui prieten de neuitat, ci și față de literatura română, ce nu poate exista decît prin toate valorile ei, împlinite sau măcar promise, de ieri și de azi.

MARIAN PAPAHAGI

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția, al cărei titlu ne aparține, cuprinde practic toate scrierile cu caracter eseistic și critic rămase de la Olimpia Radu. Au fost excluse reportajele și anchetele studențești, apărute în *Echinox* între 1969—1973 (semnate, cel mai adesea, cu pseudonimul Lia Negru), un lung articol despre *Emil Racoviță*, debutul publicistic al autoarei (*Echinox*, I, nr. 2, martie 1969; dar în același număr ea publica și o recenzie despre *Principii de estetică*, de G. Călinescu, inclusă în volumul de față), interviurile luate, în *Echinox* și *Steaua* lui Al. Borza, C. Daicoviciu, C. Liteanu, precum și acele articole ce reprezentau, de fapt, fragmente din teza de licență, tipărită acum în întregime (*Fantasticul țărănesc și Pavel Dan. Tribuna*, XVII, nr. 30, 26 iulie 1973; *Atitudinea stilistică*, *Echinox*, X, nr. 10—11—12, oct.—nov.—dec. 1978; *Fantasticul și literatura română*, *Echinox*, VI, nr. 1—2—3, Supliment, 1974). Între manuscrisele și dactilogramele puse la dispoziție de familie (căreia îi mulțumim pe această cale pentru concursul acordat), se găsesc două scurte note (o filă dactilo fiecare) despre Geo Bogza (*O sărbătoare a cuvîntului*) și Gheorghe Grigurcu (*Gh. Grigurcu, Teritoriu liric*), pe care n-am considerat necesar să le includem în sumar: cea dintîi nu e decît o semnalare a publicisticii curente a poetului, a doua a fost, practic, reluată în recenzia intitulată *Foiletonul și viziunea critică*, reținut pentru volum. Am considerat necesar, în schimb (v. prefața) să cuprindem în această carte textele inedite manuscrise adunate acum în *Addenda*.

Materialul e distribuit în trei secțiuni. Prima, *Studii, articole și recenzii*, grupează, cum precizează titlul, activitatea publicistică a autoarei, din perioada 1969—1973, incluzînd texte apărute în revistele *Echinox*, *Steaua*, *Amfiteatru* și *Ateneu*. În ce privește recenziile, nu redăm versiunea din revistă în două cazuri: *Umbria de Adrian Popescu*, pentru care urmăm dactilograma originară (deosebirile față de forma din revistă sînt neesențiale, dar dactilograma cuprinde o judecată finală, omisă la prima tipărire) și *Horia Zilieru — Umbra Paradisului*, apărut în *Steaua*, nr. 12, 1970, cu prescurtări și modificări redacționale, reprodus în mai ampla versiune din manuscris.

Două titluri ale acestei secțiuni sînt inedite. Este vorba, întîi, de recenzia la cărțile lui Francisc Munteanu, *Strada Semaforului* și *Testamentul*, un text redactat în 1972 și rezervat, cu toată probabilitatea, revistei *Ateneu*, la care autoarea a colaborat constant de-a lungul acelui an; dar, în numărul 10 (oct., 1972) al *Ateneului* se publică o recenzie despre aceleași volume, semnată de Mihai Tatulici, colaborator permanent al revistei în acea perioadă. E probabil, deci, că articolul Olimpiei Radu nu mai putuse să fie publicat din motivul amintit; în orice caz, ulterior acestei coincidențe, semnătura ei nu mai apare în paginile publicației băcăoane, iar recenzia nu mai e semnalată ulterior de indicii de referință privitoare la articolele de critică literară apărute în reviste. Am inclus tot aici, prin excepție, recenzia volumului de *Corespondență* al lui Tudor Vianu, nesemnalată de indicii amintiți ca apărută în vreo revistă; textul a fost citit, poate, într-o ședință de cerc științific (unde se făceau în mod curent prezentări de cărți): locul său era, totuși, mai degrabă printre recenzii decît în *Addenda*. Pentru toate titlurile cuprinse în prima secțiune (grupate în ordinea: articole cu caracter general sau teoretic; analize critice; cronici și recenzii — acestea în ordinea, convențională, poezie, proză, critică), cu excepțiile menționate, textul de bază a fost cel publicat în reviste. L-am confruntat însă și cu acela al manuscriselor, atunci cînd ele s-au păstrat, pentru a corecta greșelile din paginile tipărite sau pentru a clarifica pasajele mai puțin cursive.

A doua secțiune a volumului cuprinde teza de licență a autoarei. Am folosit ca text de bază exemplarul dactilografiat aflat la Biblioteca Facultății de Filologie din Cluj-Napoca, sub cota *Lit. rom. 425*. Iată foaia de titlu a lucrării: „Universitatea «Babeș-Bolyai» Cluj / Facultatea de Filologie / Secția Română // Surse ale fantasticului în proza românească // Conducător științific: conf. Ion Vlad // Absolvent: Olimpia Radu // — Cluj — 1970 —". Am păstrat, bineînțeles, organizarea capitolelor, numerotarea paragrafelor etc. și chiar mica impropietate reprezentată de sintagma *Indice bibliografic* (secțiunea ultimă a lucrării nu conține propriu-zis un indice, ci notele bibliografice ale lucrării). Pentru fragmentele apărute în presă, v. cele menționate mai sus.

A treia secțiune, *Addenda*, grupează, cum anticipam, toate lucrările manuscrise inedite, păstrate în arhiva familiei: ele sînt, la origine, lucrări de seminar sau de cerc științific studențesc: *Mitul satanic pînă în literatura romantică* (singurul dactilografiat de autoare) era, probabil, ceea ce se numea, în organizarea didactică a Facultății de Filologie, din perioada studiilor autoarei, o „lucrare de an". Datarea acestor texte este făcută de autoare numai în unele

Scanned with OKEN Scanner

cazuri; în celelalte am conjecturat data (menționînd-o, interogativ, între paranteze drepte) în conformitate cu repartizarea disciplinelor universitare și a materiilor lor pe anii de studiu.

Textul reflectă ortografia actuală a limbii române, urmată, în general, cu consecvență de autoare. Am intervenit, practic, numai pentru a reface în forma consacrată numele unor autori, citați sau menționați (A. E. Baconsky, M. Ungheanu), unele forme verbale (de ex.: 'creînd' și nu 'creind'), precum și în cazul unor inconsecvențe ale ortografierii, unificînd formele. Intervențiile au fost mai importante în punctuație. În locul ghilimelelor, folosite de autoare pentru titlurile de opere și pentru indicarea unor reviste, am folosit sublinierea cu caractere cursive; am păstrat ghilimelele numai pentru revistele citate în notele la cea de-a doua secțiune. Am semnalat anacoluturile și dezacordurile a căror rezolvare ar fi pretins modificări de frază, dar am corectat tacit toate erorile de tipar și manuscrise din textul de bază folosit. Toate intervențiile noastre au fost trecute în paranteze drepte și/sau semnalate cu mențiunea: n.ed.

*

Încheiem această notă cu cîteva sumare date biografice. Olimpia Radu s-a născut în 14 mai 1947 la Cluj, ca fiică a matematicianului și astronomului Ștefan Radu și a Corneliei (n. Hentea). A urmat cursurile școlare, pînă la bacalaureat, la Liceul „Gheorghe Barițiu" din Cluj (1954—1965). Între 1965—1970 e studentă la Facultatea de Filologie din orașul natal, secția Română. Face parte din grupul care a inițiat cenaclul (1967) și a fondat revista *Echinox* (1968). A fost redactor al revistei între 1968—1973, fiind titulara rubricii de critică a publicației și colaborînd constant cu cronici, eseuri, studii, note, anchete, interviuri (semna cu pseudonimul Lia Negru materialele de tematică studențească). În 1970 susține lucrarea de diplomă cu titlul *Surse ale fantasticului în proza românească* (sub îndrumarea profesorului Ion Vlad). După absolvirea studiilor universitare devine redactor la revista *Studia Universitatis „Babeș-Bolyai"*. A publicat în revistele *Echinox, Viața studențească, Amfiteatru, Steaua, Ateneu*. În 24 iunie 1973 încetează din viață în urma unui accident de automobil, lovită pe cînd traversa strada în fața casei unde locuia.

*

Aducem pe această cale mulțumirile noastre Editurii DACIA pentru bunăvoința arătată și pentru chipul cum a înțeles să contribuie la scoaterea din uitare a scrisului Olimpiei Radu.

M.P.

Scanned with OKEN Scanner

A. STUDII, ARTICOLE ŞI RECENZII

Scanned with OKEN Scanner

I.

PREZENȚA ÎN ISTORIE ȘI CONȘTIINȚA ISTORIEI

La începuturile culturii noastre istoria, ca desfășurare de evenimente cu valoare exemplară, ori ca subiect de scriere, a predominat. Temeiurile acestei direcții a începuturilor scrisului românesc nu sînt greu de pus în evidență și le-au simțit și cronicarii: ei notau „lucrurile și întîmplările" pentru ca să nu se „piardă", și ca să fie de învățătură fiilor și nepoților lor. Istoria se constituie deci de la început pentru cultura noastră ca un *corpus* cu valoare educativă și moralizatoare-formativă. Desigur că o asemenea valoare atribuită trecutului presupune o *conștiință adecvată* a celor ce s-au petrecut și o relatare de natură a conferi un sens și o direcție narării istoriei.

Documentele ce ne stau la dispoziție se situează din acest punct de vedere pe două planuri distincte ale receptării istoriei. Unul este punctul de vedere al celui care trăiește, își asumă la scara existenței sale individuale istoria contemporană lui, istorie la care participă și pe care, în anumite limite, o și construiește, sau căreia își subsumează destinul. Cu totul altul este punctul de vedere al celui care dintr-un punct oarecare, dar stabil prin convenție, privește înapoi în trecut, și care introduce în istorie un punct de vedere supraindividual, tinzînd într-un fel sau altul la tensiunea filosofiei istoriei. Întîia situație ar defini *memorialistul,* a doua pe *istoric.*

Memorialistul, figură familiară culturii franceze, unde a și produs cîteva din operele de bază, este pentru literele românești mai degrabă o prezență rară. Neculce, memorialist pe o bună parte a *Letopisețului,* conturează cu claritate caracterele specifice ale unei asemenea relatări. Într-adevăr, bătrînul hatman reia cronica Moldovei de acolo de unde o lăsase Miron Costin, grăbindu-se însă să ajungă la perioada pe care o trăise personal, perioadă care deține o pondere

Scanned with OKEN Scanner

proporţională incomparabilă cu elementele povestite din auzite. Prudent şi chiar lipsit de curaj, Neculce încearcă să raporteze morala de tip *cortegiano,* pe care o putea observa în jur, la una tot suspicioasă, dar cel puţin mai omenoasă, sintetizată în proverbe precum „mielul blînd suge la două oi" şi „capul plecat sabia nu-l taie". Iniţiativa hazardată a lui Dimitrie Cantemir, dar superioară în plan ideal supunerii faţă de Poartă, Neculce n-o înţelege. Ne putem chiar întreba ce motive vor fi avut domnul şi şeful suprem al oştirii să colaboreze totuşi în continuare la organizarea campaniei de la Stănileşti. Probabil însă că ascendentul moral al foarte cultului şi abilului tînăr ce era pe atunci Cantemir să fi prevalat asupra prudenţei cam pedestre a boierului rustic ce era mai vîrstnicul şi deja experimentatul hatman. Nu este imposibilă nici presupunerea că încheierea tratatului cu Petru I, în condiţii de nesperată egalitate, va fi uns cu un binefăcător balsam mîndria boierilor vechi de ţară, jigniţi în permanenţă de aroganţa demnitarilor turci, dar mai ales a veneticilor greci care se pripăşeau tot mai mulţi în Moldova. Demna simpatie în care Neculce învăluie relatarea vizitei la Iaşi a lui Petru lasă să se vadă mulţumirea şi mîndria hatmanului că mica sa ţară e tratată cu atenţia pe care o merită. Şi totuşi ştim că Neculce, în calitatea sa de comandant militar, a refuzat continuarea luptei de la Stănileşti, şi mai citim că priveşte cu filosofică resemnare întîia domnie fanariotă, fără să mai vorbească de visul de independenţă pe care-l cultivase totuşi împreună cu Cantemir. Cu alte cuvinte, deşi participă la un eveniment de categorică semnificaţie în plan istoric, Neculce nu-l selectează, adică nu-l preferă altora şi îi aplică acelaşi regim de detaşare bătrînească şi de reflecţii moralizator-bănuitoare. Pentru Neculce este, cu alte cuvinte, mai importantă viaţa „a bieţi oameni" ce au murit în încleştarea războiului, decît visul, nu chiar irealizabil, al unei Moldove independente politic şi aici, în punctul de vedere umanist restrictiv, în acordarea unei valori exclusive *vieţii omului* găsim şi limitarea, din punctul de vedere al istoricului, a poziţiei de memorialist. Prezent în evenimentele istoriei, memorialistul le trăieşte ca fapte de viaţă, nu ca episoade ale istoriei naţionale.

Cîteodată însă, cel ce mărturiseşte despre propria epocă îşi poate depăşi condiţia sa de individ şi îşi poate asuma o

Scanned with OKEN Scanner

veritabilă conștiință a istoriei, chiar din perspectiva fatal limitată a momentului pe care îl trăiește. În valul unor evenimente epocale, mai ales, o uitare de sine pînă la sacrificiu însuflețește indivizii. În scrisoarea lui Bălcescu adresată lui Alecsandri din Parisul revoluției din februarie 1848 nu se descifrează o urmă din acele suferințe fără număr de pe baricade. Realmente, ca și cum n-ar fi văzut un singur rănit sau un singur mort, Bălcescu este transportat de entuziasm și de „flacăra revoluției". În Țara Românească și în Transilvania apoi, Bălcescu a avut aceeași comportare și a păstrat aceeași temperatură de flacără albă a idealului. Pentru el, teama lui Eliade pentru soarta familiei era numai lașitate și trădare, nu și slăbiciune omenească; spiritul de tranzacție, de înțeles în spațiul nostru, nu era decît tot trădare; șovăiala în fața ideilor egalitare, iarăși inerentă într-o țară ce trăise un regim de diferențiere socială violentă, nu era decît iarăși trădare. Bălcescu cerea contemporanilor, deci, să trăiască doar în planul ideal al *necesității istorice*, detașîndu-se de contingent, rigorism ce amintește parcă de puritatea supraomenească a lui Robespierre, despre care contemporanii credeau că este un individ sîngeros.

Prezent în istorie, individul este deci prizonierul propriei condiții — morale, sociale și fizice chiar; înțelegerea cea mai nuanțată a trecutului, asumarea celei mai subtile filosofii a istoriei nu-l scutește de obtuzitate în judecarea evenimentelor pe care le trăiește. Ridicat prin forța unui ideal la o conștiință adecvată a necesității istorice, individul renunță la propria sa viață, trăiește, cum spunea Bălcescu, o singură iubire, aceea pentru patrie, pentru revoluție. O asemenea dură exigență, privilegiu într-un sens, are însă o temperatură greu de atins și mai ales greu de menținut, o temperatură ce, absolutizată, ar deveni tragică. Flux și reflux, cele două atitudini divergente nu se resping, ci se completează și-și urmează una alteia.

ECHINOX, IV, nr. 4, 1972[1]

[1] **Articolul este semnat cu pseudonimul Lia Negru (n.ed.).**

Scanned with OKEN Scanner

SPIRITUL EPOPEIC

Prejudecata esteticilor clasice care făceau din epopee culmea posibilă a creației — *poiesion* — a perpetuat în vremuri impropice încercări de reedificare a speciei. Forța de lege a preceptelor lui Malherbe ori Boileau l-au făcut pînă și pe iconoclastul Voltaire să creadă că îi era dat, în veacul al XVIII-lea, să producă epopeea franceză după ce predecesorii lui eșuaseră cu un secol înainte. Exemplul e pilduitor, dar nu unic, fiindcă mai toate generațiile clasicizante europene au trecut prin similare experiențe eșuate.

În spațiul românesc sînt notorii încercările lui Heliade-Rădulescu, ori Bolintineanu, ori Coșbuc, încercări mai semnificative decît aceea a lui Voltaire, de pildă, fiindcă porneau de la intuiția, adevărată, că faza de constituire și edificare a unei națiuni se exprimă în variante artistice totale, animate de un spirit al construcției înrudit în intimitatea lui cu însuși idealul națiunii la acel moment.

Falsă rămînea ideea efortului enorm în forma canonică, versificată, a epopeii, cîtă vreme materialul prealabil de mituri, credințe și nuclee epice se găsea într-o fază brută; cu alte cuvinte, cînd procesul de luare în posesie a conștiinței de neam e rapid, întins abia pe cîteva decenii, cînd instituțiile și moravurile colectivității se creează din mers, cu o viteză ce depășește posibilitățile de înmagazinare ale memoriei neamului, zestrea spirituală ce alcătuiește însăși forța de coeziune a membrilor colectivității este latentă, infuză, nu are timp să cristalizeze în forme ale creației orale și ale unui *psyché* colectiv[2], creații care preced edificarea epopeii ca specie în forma ei atestată de poeticile clasice. Urmează deci că epopeea este un rezultat nu atît al capacității de invenție epică, ci mai ales al vocației de construcție și al voinței de construcție.

Ca moștenitor legitim al epopeei, romanul secolului al XIX-lea își propune o tentativă întrucîtva apropiată, și nu e greu de descifrat în întreprinderi romanești, ca, de pildă,

---

[2] Sic! (în ms.: „ale *psihé*-ului"); genul și acordul corect sînt date de feminin; aici, atracție a cuvîntului românesc înlocuit („suflet") (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

Comedia umană sau *Război și pace*, încercarea de a construi o lume. Dar caracterul ludic, conștiința precisă a faptului că arta este o lume secundă creează o distanțare a romancierului realist care o și teoretizează în preceptul obiectivității și al impasibilității scriitorului. Cu toate acestea, confuzia de planuri dintre real și imaginar se menține: pentru grecii antici implicarea zeilor în epopee era proba definitivă a caracterului real, mai real chiar decît viața, al poeziei epice; pentru realistul clasic postulatul obiectivității ajunge să se confunde, demonic, cu un statut demiurgic al romancierului. Din această demonie a creației (în înțelesul de capacitate de invenție pe care i-l conferă Ibrăileanu) vin cîteva paradoxale amănunte biografice, cum ar fi confuzia pe care Balzac o face tot timpul, în scrisorile către contesa Hanska, între oamenii pe care-i cunoștea și eroii pe care-i imaginase, ori afirmația lui Flaubert — „Doamna Bovary sînt eu", ori mărturisirea lui Tolstoi că Ana Karenina începe să-i scape și nu știe ce va mai face pînă la sfîrșitul cărții. Tot din posedarea romancierului de substanța propriei invenții vine și neputința de a controla, de a o canaliza în forme riguroase, de unde și înfățișarea proteică, impresia de vital, de stihial, care se poate încerca mai adesea în fața acestor lecturi. S-ar zice că marea frescă a lui Balzac e, ca și cîntecele populare grecești ce premerg epopeile homerice, o creație spontană, de o varietate aproape furibundă, înglobînd cu o uriașă voință de totalitate pasaje descriptive, teorii științifice, oameni și locuri. Ca și în cazul lui Balzac, forța de creație a lui Tolstoi e enormă, parcurge cu o acuitate de neimaginat azi istoria mai recentă sau mai veche a Rusiei, clasele țărănești ori nobilimea, este într-un cuvînt de o vitalitate demnă de confundat cu viața însăși.

Desigur însă că, într-o dialectică firească a relației între inspirație și construcție, momentul următor nu putea decît să acorde o anumită preeminență construcției, mergînd pînă la o secare, la o uscăciune a inspirației, cum probează nu o dată romanul secolului nostru, care se întoarce asupra propriei forme ca șarpele care-și înghite coada.

Totuși mecanisme din cele mai delicate ale memoriei colective ori individuale înregistrează încă tentative de recuperare prin artă a trecutului, a trecutului în ceea ce este creator al prezentului în întregul fizionomiei sale. Scopul inițial taumaturgic pe care și-l propune Proust este de fapt

Scanned with OKEN Scanner

o reluare a nevoii de legitimare în trecut, care e resortul psihologic de bază ce animă epopeea; reprezentărilor sufletului colectiv — miturile — le iau loc, ca material al relatării, depozitele inconștiente ale psihicului individual. Pe căi infuze, cel mai adesea secrete, urcă spre lumina artei fantomele copilăriei și tinereții lui Marcel, lumea stilizată pînă la devitalizare a sfîrșitului de secol. Evocarea, ca un refren, a gustului madeleinei ce i-a declanșat rememorarea, are de fapt semnificația invocării muzei de către poetul epic, înseamnă o conjurare a inspirației pe care Proust o simte ca venind din rezervele obscure ale memoriei involuntare, în timp ce poetului antic îi apărea ca emanînd de la zei.

Această formă simili-epopeică pe care o practică Proust presupune un singur depozitar al misterului, a ceea ce a fost: autorul. Dintr-o ipoteză similară asupra memoriei individuale, dar admițînd existența unui autor obiectivat într-un cor, derivă formula faulknneriană, de o virtuozitate a construcției aproape neegalată. Convergența detaliilor epice, aproape fără greș, ne face să presupunem că inventarea personajelor, a ținutului Yoknapatawpha, a conflictelor epice a fost o operație prealabilă edificării propriu-zise a romanelor. Mărturisirile autorului, orgoliul său de „proprietar și creator" al ținutului pe care-l inventează par a certifica același lucru. Faza următoare, desigur neseparată în fapt de prima, cuprinde tentativele unora dintre eroii romanelor de a înțelege evenimentele pe care le-au trăit și la care au participat cu voie — adică în cunoștință de cauză, în cunoștința fatalității faptelor — ori inconștient. Autorul dispare abia acum îndărătul personajelor sale (al unora dintre ele), așa încît, paradoxal, autorul apare ca un demiurg ce suportă chinul de a-și înțelege propria creație; autorul cumulează în această formulă și forța imaginației, care în epopeea antică aparține colectivității, este și *fatum*-ul ce regizează soarta personajelor, ca zeii ce intervin în epopeea antică, este și fiecare actor al evenimentelor care au creat colectivitatea la care se referă, este și fiecare dintre rapsozii care narează.

Întrucîtva asemănătoare este formula sadoveniană din *Frații Jderi*, formulă epopeică prin excelență. Datele obiective ale spiritului epopeic sînt, în acest caz, foarte manifeste. Sadoveanu este, realmente, un depozitar al istoriei

Scanned with OKEN Scanner

scrise și legendare a neamului. Asemeni personajelor sale, mutismul omului semnifica nu imposibilitatea comunicării, ci un efort de interiorizare, o tehnică de acces la rezervoarele constituirii spiritului românesc.

Prima variantă a romanului, *Viața lui Ștefan cel Mare*, (o eboșă de roman) înseamnă de fapt o recuperare a puținelor fapte pe care cronicile și legendele puteau să le acrediteze. Personajul central este urmărit în itinerariile dezvoltării sale ca om politic, printr-o prismă aproape istorică prin obiectivitatea și puținătatea comentariului secund. Adică, Sadoveanu simte nevoia să traseze un plan al evenimentelor, să realizeze în scris ceea ce numeam la Faulkner operația prealabilă edificării epopeii. Rezultatul voinței de construcție, parte finală și hotărîtoare în crearea unei epopei, se poate pune în evidență la Sadoveanu în instituirea comentariului naratorilor în prim plan și retragerea personajului ce simbolizează toată lumea romanului, a lui Ștefan, într-o penumbră ce sugerează glorificarea, intrarea în legendă și panteon național. De fapt domnul nu apare decît în ocazii simbolice — sfințirea de biserici, cutremurul din Iași, luptele cu turcii — și în înfățișări ce amintesc apoteoza. Prima apariție, la hramul mănăstirii Neamțului, se individualizează prin strălucirea săbiei — însemnul luptătorului creștinității —, strălucirea pietrelor de la cușma domnească — însemnul stăpînitorului — și frunțile aruncate în țărînă ale poporenilor, ce exprimă astfel o iubire vecină cu divinizarea. Aparițiile următoare fac din Ștefan cel Mare nu un personaj de roman, ci un nucleu epic, un centru coagulant al lumii pe care o reprezintă istoria Moldovei, și care există, ca și zeii, în măsura în care are cine să-i oficieze cultul. Personaje ca Nechifor Călimân, Jderii, sînt de fapt astfel de oficianți ai unui cult *ad-hoc*, ce în persoana domnului venerează ideea Moldovei libere.

În forme deghizate deci, dar detectabile prin operarea substituției între rapsodul primitiv și ipostazele sale moderne, epopeea supraviețuiește. Și dacă nu e decretată ca specie regală, ea se constituie în schimb ca o trăsătură majoră a genului romanesc.

ECHINOX, IV, nr. 4, 1972

Scanned with OKEN Scanner

În ascendența ei istorică, povestirea se constituie ca specie prin excelență epică, argumentîndu-și specificitatea prin densitatea evenimentelor, prin fascinația pe care o exercită, ca și cu mii de ani în urmă, istorisirea, narațiunea în stare genuină. Acum, ca și la începuturile artei, istorisirea instituie un ritual în care sînt implicați, în egală măsură, povestitorul și ascultătorii, în care deține un rol cadrul, ocazia, ca și personalitatea povestitorului.

Practicată îndelungat ca un gen al oralității, povestirea s-a edificat ca specie cultă relativ tîrziu și în orice caz nu pe drumul deschis de primele forme convenționale ale artei literare — epopeea, teatrul —, ci prevalîndu-se de libertatea de a fi fluctuantă, capricioasă ca fantezia însăși în actul povestirii. Convenția literară a povestirii e simplă și relativ rudimentară prin raport la rigorile genului dramatic sau liric; singura necesitate căreia îi fac față este crearea unui cadru adecvat distanțării față de materia epică, o distanțare care să admită credibilitatea în planul ficțiunii.

Cu alte cuvinte, prin constituirea unei convenții literare a povestirii se creează simultan două planuri: întîiul, un plan care acreditează ficțiunea povestitorului ca prim termen al convenției, al doilea, al unei istorisiri în istorisire, cuprinde lumea pe care o evocă naratorul. Se observă ușor că această schemă nu face decît să reproducă întregul ritual al narațiunii orale primitive. Reactualizată prin verb, experiența umană se potențează atît față de povestitor, care astfel o eternizează, cît și față de ascultători, pentru care se constituie ca un exemplu, ca un fapt semnificativ în ordine morală, cu atît mai semnificativ cu cît povestitorul va proba o experiență mai fascinantă, mai bogată, mai complet și nuanțat comunicată.

Reluînd un mit caracteristic, acela al celor o mie și una de nopți, am spune că naratorul se eternizează cu fiecare poveste, că își nemurește în fiecare zi un fragment al experienței sale interioare, pe care și-o înstrăinează în corpul povestirii, și că, atunci cînd tot ce va avea naratorul de comunicat va fi împărtășit ascultătorilor, naratorul, lumea pe care a scos-o din uitare cu harul său vor fi devenit ne-

Scanned with OKEN Scanner

muritoare, asemeni Șeherezadei din cele o mie și una de nopți asiate.

Altfel spus, ritualul povestirii e întîi o invocație prin cuvînt, o scoatere din haosul informului, printr-o magie a cuvîntului, a unei lumi cu valoare exemplară. Definită în cele din urmă așa, povestirea își exprimă mai bine infinita varietate, inexplicabilă prin raportare la convenția ei esențială, de o uimitoare constanță în timp, de la *Halima,* prin povestirile Renașterii și pînă la ipostazele ei moderne. Variația aproape infinită a speciei se reduce în cele din urmă la varietatea potențial infinită a povestitorilor; căci dacă există o evoluție în timp a povestirii, aceasta se referă la importanța crescîndă pe care o capătă actul însuși al comunicării, la ponderea pe care coeficientul personal de răsfrîngere al întîmlpărilor o cîștigă în constituirea ca operă de artă a povestirii; pentru a deveni un obiect de contemplație, sîmburele epic, evenimentul, întîmplarea sînt decupate, scoase din realitate, și resintetizate, reconstituite într-un alt plan, planul ficțiunii, a cărui transparență ori detașare de datele imanentului variază indefinit.

Vom observa, astfel, la un tip de povestitor foarte puternic, cum e V. Voiculescu, o tentație a evenimentului dusă pînă la senzațional, o neglijare aproape suverană față de comunicarea cu realul a universurilor pe care le inventează. La fel la Sadoveanu, unde Eroul, Lupta, trepidația eposului primitiv ca o reluare a înfruntării între bine și rău supraviețuiesc, în ciuda atenției cu care autorul observă și încearcă să reproducă complicațiile sociale ale conflictelor primitive; aceeași fascinație a faptului enorm, a fabulosului vor încerca dintre scriitorii actuali Șt. Bănulescu ori Fănuș Neagu. Dar consecința imediată a unor asemenea înclinații nu e, cum s-ar putea bănui la o abordare superficială, un caracter primitiv al povestirii ci, dimpotrivă, o deplasare de accente care fac din formula simplă de „conte à tiroirs" o schemă compozițională infinit reverberată și cu consecințe dintre cele mai interesante în planul semnificației.

Cu mare persistență în opera lui Sadoveanu *(Hanu-Ancuței, Divanul persian, Ostrovul lupilor),* povestirea în povestire, ca schemă de construcție, deșteaptă o întrebare legitimă: oare nu în această ceremonie a rostirii se figurează însuși procesul tulburător prin care facultatea comună de a imagina și de a comunica se transformă în literatură? Implica-

Scanned with OKEN Scanner

rea autorului semnificat simbolic de povestitor în corpul însuși al tramei se poate pune în evidență cu mare ușurință la nivelul stilului, căci comentariul sobru, în tonul unei filozofii de înțelept arhaic, este prezent chiar și în acele opere care admit principial dogma realistă a obiectivității. Caracterul de „înscenare", de „punere în pagină" a unei intuiții esențiale asupra condiției omului este izbitor și în alte straturi ale operei; personajele ce se constituie ca dubluri ale autorului, de pildă, au si ele o uimitoare frecvență și greutate. Comparînd, de pildă, *Șoimii*, cu *Nicoară Potcoavă*, *Apa morților* cu *Locul unde nu s-a întîmplat nimic*, *Viața lui Ștefan cel Mare* cu *Frații Jderi*, *Împărăția apelor* cu *Nada Florilor*, vom observa că a doua dintre seriile citate, cuprinzînd de fapt reluări, variații pe aceeași temă, aduce nu o progresie în ordinea conținutului, ci o inovație esențială în ordinea formei, anume prezența unor personaje reflectante — răzășii de la hanul lui Gorașcu Haramin, prințul Lai Cantacuzin sau cei trei pescari de la Nada Florilor, al căror rol în economia operei e asemănător unei oglinzi, în care imaginea centrală se reverberează și-și dezvăluie înțelesul superior. Aceasta înseamnă că puterea imaginativă însăși nu se dezvăluie si nu poate cristaliza decît în acel spațiu inefabil pe care îl creează în jurul ei ritualul povestirii, actul însuși al rostirii. Este ușor de observat caracterul închis, limitativ al acestui spațiu: hanul întărit „ca o cetate" al Ancuței, satul patriarhal al Vitoriei Lipan, tîrgul imobil al provinciei sau, în fine un spațiu natural izolat, „decupat" prin descriere (să ne reamintim, de pildă, localizarea precizată prin articularea insistentă a toponimelor si, mai ales, caracterul aburos, indecis al peisajelor sadoveniene de perspectivă, definite doar prin lumină și sonoritate, în contrast cu descrierea minuțios vizuală a acestor locuri închise). S-ar zice că asistăm cu complicitate la o ferecare de sunetele universului, la o recluziune și o întoarcere spre sine a artistului, care se coboară astfel spre depozitele tainice de unde scoate la lumină istorisirile minunate în care se închide o întreagă experiență colectivă a neamului. Amîndouă aceste acte sînt însoțite la Sadoveanu de un intens sentiment de bucurie pe care-l comunică participanților imaginari la acest moment ritual: colocviul, dialogul, împărtășirea unor întîmplări „înfricoșate și minunate", sînt momente trăite cu o mare intensitate emoțională. În spațiul, magic apropape, al

Scanned with OKEN Scanner

acestor rostiri, ies din mutenia obișnuită chiar și faimoșii oameni „cu vorba puțină și rară" care amintesc mutismul monumental al creatorului lor. Despre aceste personaje Sadoveanu amintește adesea că par concentrați asupra unei taine adînc îngropată în ființa lor: „Se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine [. . .]. Ființa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumină".

Se creează astfel o subtilă identificare a autorului cu personajele sale, care sînt, în mare parte, povestitori potențiali. Cadrul subțire și transparent în care autorul își închide ficțiunea se reflectă într-un alt cadru izolator pe care personajul îl creează în jurul experienței sale individuale, într-un sistem de oglinzi paralele care reia într-un plan mai profund al creației aceeași schemă simplă de „conte à tiroirs". Într-un sens primar, imaginea aceasta a unei scheme ce se proliferează mereu în adîncime amintește de drumul unei regresiuni, al unei întoarceri mereu reînnoite, impresie ce se certifică prin abundența referirilor lui Sadoveanu la trecerea veacurilor, la eternitate — la „veșnicie".

În cazul lui V. Voiculescu, povestitor de mare forță, dar care și-a descoperit foarte tîrziu această apetență („tîrziu" e aici un termen relativ, căci dacă ne închipuim într-un fel persoana fabuloasă a Povestitorului, ne-o închipuim figurată de bătrînețea lui Homer), istorisirea se înfățișează mai frust, cu o exercitare mai puțin subtilă a jocului între imaginare și rostire. Cu toate acestea vom descoperi prezența ceremoniei în care se încadrează trama ca atare — adunarea într-un spațiu specific, ce izolează, după aceeași schemă a retragerii din cotidian. Spre deosebire de Sadoveanu, cadrul povestirilor lui Voiculescu e însă static, așa cum s-ar deschide o fereastră, una singură, spre rezervorul tainic al poveștilor. Poate de aceea densitatea epică crește instituind definitiv o ordine simbolică ale cărei canale de comunicație cu realul se reduc la semnificații antropologice. Ne referim aici la proze ca *Lostrița*, *Pescarul Amin* al căror caracter de parabole ale destinului omului, de mituri ale ontologicului, este evident. Dar într-o piesă de mare savoare a rostirii, *Chef la mănăstire*, asistăm și la o înscenare a ritualului primitiv, a ocaziei actului de dezvăluire a fabulosului: ospățul pantagruelic în care roadele pămîntului se oferă generos

Scanned with OKEN Scanner

declanșează acel moment în care comesenilor li se înfățișează faptul cu aparențe de poveste — clopotele ce sună singure. Cu alte cuvinte, închiderea spre cotidian (zăvorîrea porților mănăstirii) deschide și dispune la acceptarea neobișnuitului, declanșează nevoia de mister; desigur, într-o variantă ironică, Voiculescu semnifică aici însăși forța latentă ce ne face receptivi, în anume împrejurări, la cele mai extravagante plăsmuiri ale imaginației.

Epicul, ca modalitate a comunicării, implică detașarea autorului de substanța comunicării, obiectivarea lui în eroi și tramă. Un asemenea deziderat îl împlinește cu prisosință povestirea, în care accentul insistent pus pe fapte, pe întîmplare, fascinația reală a evenimentului este evidentă. Însă povestitorul, mai mult decît romancierul, nu reproduce și nu observă, ci inventează. Forța imaginației, capacitatea de a scoate la lumină o lume întreagă este în cazul temperamentelor de povestitori cea[3] mai vizibilă; încercînd această tentație, imaginația devine pentru povestitor o demonie, actul însuși al povestirii devine un act esențial al existenței. S-ar părea că ispita construcției, a formalizării nu-l încearcă pe povestitor, care rămîne, în datele lui esențiale, același în vremea noastră ca și în urmă cu milenii. Dar se intensifică în schimb meditația în marginea ritualității actului de comunicare, care cîștigă un mare spațiu în corpul concret al operei. Creatorul devine conștient de facultatea lui de a nara, și-o regizează, și-o înscenează, rămînînd cu aceeași mirare și bucurie în fața miracolului de a scoate din neant un univers a cărui realitate și existență este la fel de mare ca și a realului însuși. Tip de creator „primitiv", ce a rămas parcă neatins de drama contemporană a comunicării, Povestitorul se înfățișează astăzi în situația ideală a Poetului: cu cît poate inventa mai mult, cu atît importanța cuvîntului, a actului rostirii, a ceremoniei spunerii, devine covîrșitoare, fie că el se numește Sadoveanu, Voiculescu, Fănuș Neagu ori Bănulescu.

ECHINOX, IV, nr. 1, 1972

---

[3] Sic! (n. ed.).

Scanned with OKEN Scanner

Rodnică atîta vreme cît însemna o reîntoarcere la „Mume", adică la izvoarele încă vii ale trecutului, îndrumarea tradiționalistă devine agasantă și apoi într-adevăr nocivă, cum o dovedesc zilele nefaste pe care le-a trăit poezia românească la *Sămănătorul*, mai apoi la *Gîndirea* și — nu mai puțin — tratamentul aplicat literaturii de estetica lui Mihail Dragomirescu.

Sub pana lui Iorga, cel puțin, îndemnul către modelele oferite de scrierile vechi avea un cert gir intelectual și o ținută patriotică de mare noblețe. Însă, cum bine observa încă de pe atunci Eugen Lovinescu, „cezarismul" cultural al marelui cărturar întorcea înapoi — dacă nu literatura — cel puțin direcția critică, într-o confuzie premaioresciană, anula adică rodul cel mai important al operei acestuia: disocierea specificului estetic al artei. Și dacă nu toată polemica antitradiționalistă se păstrează în această sferă de idei, aici va fi de fapt punctul nevralgic al disputelor. Încă din faza semănătoristă tradiționalismul se obstina într-o confuzie de valori cu atît mai gravă cu cît era mai convingătoare sub drapelul unor imperative naționale reale. „Tradiția e un drum care nu se isprăvește niciodată, dar care nu se rupe nicăiri", scria Iorga într-un articol-program la *Ramuri — Drum drept*, în 1926. Propoziția pare în spiritul adevărului, dar dogmatismul ei esențial se revelează imediat: e adevărat că „tradiția e un drum care nu se isprăvește niciodată", dar cu această afirmație neangajantă se termină resursele de elasticitate ale ideologului, care completează imediat: „tradiția exclude numai rătăcirile fără folos și capriciile alături de firești dezvoltări": „Rătăciri fără folos", „capricii", într-o antiteză simplistă cu „firești dezvoltări" — la acești termeni fără acoperire conceptuală se va limita moștenirea ideologiei semănătoriste transmisă tradiționalismului interbelic; aceeași va fi și altitudinea teoretică a polemicilor pe care le va purta revista *Gîndirea* cu mai toți criticii, de meserie sau improvizați, care se vor revendica de la un crez modernist, sau numai rațional, asupra artei.

În acest context, conflictul deschis al lui Eugen Lovinescu cu gîndiriștii era inevitabil, căci toate convingerile celor două gazete erau antinomice: *Gîndirea* se revendica

Scanned with OKEN Scanner

de la un spațiu cultural german, cîtă vreme Lovinescu afirmase limpede — și nu o dată — atașamentul său profund la un raționalism de esență clasică și de proveniență franceză; gîndiriștii teoretizau literatura ca un mijloc de afirmare a „spiritualității" naționale, iar Lovinescu o plasa în sfera ideologicului, diferențiind-o însă prin specificul estetic; gîndiriștii credeau într-o revivificare a tradițiilor religioase ca sursă unică și unică îndreptățire a literaturii, profesînd un dogmatism cînd copilăros, cînd amenințător, în timp ce scepticul Lovinescu, ecletic ca preferințe, teoretiza sincronizarea literaturii române spre a o integra unei sfere mai largi de cultură, ș.a.m.d. Prin aceasta criticul se expune binecunoscutelor acuzații de cosmopolitism, de lipsă de patriotism, care nu vor înceta să se îndrepte spre întreg cenaclul pe care-l conducea, ca și spre propria sa persoană fizică. Oricum, Lovinescu se va mulțumi să constate lipsa de substanță în ideologie și în poezie a gîndiriștilor, fără ca aceștia să intre în raza pamfletelor lovinesciene, îndeobște destul de vehemente. Ceea ce e curios și dovedește o intuiție foarte rapidă asupra copilăriei culturale a direcției gîndiriste este că Lovinescu nu-i include, în ciuda atacurilor lor repetate, în rîndul inamicilor cu care merita să poarte o polemică susținută și deschisă.

Atașamentul lui G. Călinescu pentru ideea ca atare a tradiției nu poate fi negat, așa încît ruptura sa timpurie și definitivă (după numai doi ani de colaborare) de cercul *Gîndirii* nu comportă întru nimic o înclinație manifestă antitradiționalistă, ci doar spiritul critic, a cărui lipsă este învederată la Nichifor Crainic și ceilalți corifei gîndiriști. Întîia obiecție pe care Călinescu o aduce tradiționaliștilor este dogmatismul primar, încercarea de a „compromite spiritul critic prin confuzie cu ura și răzbunarea". Gesticulația aceasta verbală — bombastică, patetică — nu putea decît să irite un spirit raționalist și presa înregistrează foarte numeroase intervenții, numai ironice sau de-a dreptul exasperate de atare procedură. „Prin volume obeze, ca și prin plachete anemic-grațioase . . . stilul psalmic, apocaliptic, oftat, țipat", adevărată „epilepsie verbală metodică, școlar sistematizată, delir" care „pare a fi o lege severă în oficina acelei literaturi cu orice preț patetice", scandalizează prin „formule sistematic extatice" — scria, cu o melancolie alterată în vehemență, Paul Zarifopol. O iritație similară trebuie să stea

Scanned with OKEN Scanner

la originea unei ideații în sensul opus, în care poate fi reconstituită o etapă a drumului care duce la *Cursul de poezie* al lui Călinescu din 1938. Întîia afirmare în acest sens, publicată la *Viața literară*, în 1927, e pusă de critic sub semnul eliadesc al *Echilibrului între antiteze*. Deja se precizează o poziție teoretică fără echivoc, ce elimina sub semnul unei integrări superioare opoziția fastidioasă între tradiționaliști și moderniști *(nota bene*, Călinescu pune termenii între ghilimele, semn al unei neîncrederi în acoperirea lor la nivel teoretic). „Auzim încă spunîndu-se despre un scriitor «e un tradiționalist», sau «e un modernist» cu bunăvoința sau asprimea cu care s-ar decreta: «are talent», «n-are talent»"; o asemenea circumscriere a problemei, ce conturează altfel dimensiunile ei reale — sub semnul unic al esteticului — stă cu siguranță într-o descendență lovinesciană, însă mai acuzat antidogmatică: „*tradiționalism* și *modernism* sînt sub raport estetic formule inutile și oțioase" (s.a.). Trebuie să descifrăm aici o semnificație mai generală a intervențiilor antitradiționaliste la Călinescu, si anume că pe terenul însuși al acestei polemici se clarifică propozițiile de bază ale esteticii particulare a criticului, estetică fondată pe refuzul formulelor ce circumscriu opera din exterior privind-o ca un „simplu fenomen din a cărui contingență cu alte fenomene se pot scoate caracterizări și concepte". Și cea mai bună dovadă că lucrurile stau așa este detașarea ironică, singulară la momentul polemicii; citind atacurile la persoană, sau pamfletele pe care le produc pe aceeași temă spirite altminteri ponderate, ca de pildă Zarifopol sau Rebreanu, nu poți să nu constați altitudinea poziției lui Călinescu. Criticul nu ignoră dimensiunle momentane ale acestei confruntări de idei, dar la fel ca și lui Lovinescu, tradiționalismul i se pare de un ridicol ușor sesizabil: Dragomirescu, negîndirist dar tradiționalist în fond, îi apare „așezat turcește pe un orizont literar ale cărui capete nu trec de Cerna, Gregorian, Talaz și I. Dumitrescu [și unde] se leagănă în contemplarea beată a propriului nod ombilical", după cum Voiculescu, „medic, colectează sînge de înger", iar lui Sandu Tudor „îi apare «semn minunat» (în chipul unei subvenții) să meargă la Sf. Munte a cărui dăinuire se poate pricepe «numai prin lucrarea unei tainice minuni»". Substratul sinistru al acestui ridicol apare abia la sfîrșitul capitolului dedicat *Gîndirii* în *Istoria literaturii . . .*: „această mentali-

Scanned with OKEN Scanner

tate prinse într-atît încît un cutremur care devastă de curînd România fu interpretat ca un miracol în favoarea unei formații politice".

ECHINOX, IV, nr. 12, 1972

PUBLICISTICĂ ȘI ACTUALITATE

Dintre modalitățile scrisului, publicistica e cea mai apropiată mijloacelor de informare de masă și de aceea contactul ei cu actualitatea se cuvine a fi intim și nemijlocit. Problema începe abia atunci cînd actualitatea însăși trebuie definită, operație care pretinde o anumită circumspecție. *Grosso modo,* e actual ceea ce este datat astăzi, urmînd, tot *grosso modo,* că mîine același lucru nu va mai fi actual. Relația dintre astăzi și actualitate e însă contradictorie și labilă, iar publicistica o înregistrează ca atare cu mai multă acuitate[4], adresată fiind direct unui public prin definiție larg.

Așa, gazetarii revistelor avangardiste dintre războaie, pornind să brutalizeze apetituri și obișnuințe burgheze n-au rămas, desigur, mirați de slaba audiență a publicațiilor pe care le imprimau. Numai că această indiferență la reacția unui public — congruentă cu o anume direcție literară — contrazice însăși ideea de presă. Așadar, situați într-un avanpost al vremii, avangardiștii n-au fost totuși actuali ca publiciști pentru contemporanii lor, pentru că le lipsea adeziunea unor cititori. Acum însă cînd fronda devine definitorie pentru orice comportament intelectual, îndrăzneala iconoclastă și cîteodată poznașă a acum bătrînilor sau dispăruților literați teribili intră cu toate drepturile în actualitatea noastră.

Pentru răzvrătiții de altădată ai cuvîntului, imaginea multiplicată și încununată de succes a unor tentative publicistice care lor li se păreau unice ar fi o satisfacție îndoiel-

[4] În revistă „actualitate", evident greșit. Nu s-a păstrat ms. (n. ed.).

Scanned with OKEN Scanner

nică, pentru că gestul lor negator, devenit monedă curentă, se autoneagă. Paradoxal, nici în presă *astăzi* al avangardiștilor nu le-a conferit *actualitate,* în timp ce în prezentul nostru ei și-o cîștigă, deși datează de *ieri.*

Devenită actuală, o problemă, o operă, un scriitor, poate rămîne actuală mereu. Astăzi mai toate gazetele au rubrici fixe dedicate istoriei literare în ce are aceasta ca permanență. Și fiindcă prilejul e binevenit, nu putem decît să elogiem încă o dată rubrica „Breviar" a academicianului Șerban Cioculescu, rubrică ce a repus în discuție, *reactualizînd,* probleme literare ori scriitori față de care presa își face îndeobște doar o datorie de pietate. Într-adevăr, această complezență stimabilă, dar falsă, face și *nonactualitatea* unor discuții critice de circumstanță despre cutare sărbătorit. În anul de față, la comemorarea lui Heliade Rădulescu, personalitate atît de modernă prin tensiune intelectuală și contradicții, am putut citi pioase elogii din partea mai a întregii prese literare, dar din care lipsea sentimentul că marele revoluționar ar fi contemporanul nostru. Cultul trecutului literar se dovedește astfel păgubitor într-un sens, pentru viața publică [a] literaturii. Îngropați sub fișe și documente — care își au rostul lor, dar nu în presă — scriitorii de ieri apar descărnați și fantomatici, lipsiți de seva adevărului concret, care, numai el, satisface nevoia de real palpabil a publicului actual. Pentru a deveni un obiect real de investigație al presei, trecutul trebuie să participe la eternitate și să fie descifrat cu o sintaxă a prezentului.

Situația inversă nu e mai puțin adevărată. Revistele publică uneori, la fel cu editurile, o cantitate apreciabilă de literatură care, deși datată *astăzi,* nu aparține de fapt actualității. Lipsa de virulență, atitudinea echivocă, imputabile oriunde și oricînd, fac astăzi figură mai rea ca niciodată. Astăzi prezentul nu mai suportă o neangajare idilică, iar direcția criticii actuale, semnalînd cu mare acuitate fenomenele de evazionism, nu face decît să impună o adevărată *obligație a actualității.*

Absența din contemporaneitate nu datează de ieri alaltăieri. De pildă, către 1900, deși prețuită și respectată în egală măsură de cititori, scriitori și critici ca un fel de viu monument al epocii marilor clasici, revista *Convorbiri literare* încetase să mai fie actuală. Aici se definitiva o reputație literară, aici publicau scriitori dintre cei mai buni și totuși revista exista doar pentru trecut, fiindcă, lipsită de o per-

Scanned with OKEN Scanner

spectivă critică reală asupra prezentului, îl judeca din unghiul, de-acum fals, al criteriilor unei alte generații, al unor alte idealuri și în ultimă instanță, al unei alte realități. Fiecare timp își are legea lui și pentru a fi *mereu actuală* publicistica trebuie să fie *mereu schimbătoare*. Adecvarea la cerințele momentului nu vrea să zică neaderență la ideal și stabilitate (deși aceasta este una din mizeriile potențiale ale publicistului și publicisticii) ci numește de fapt necesitatea, foarte imperioasă pentru domeniul nostru de referință, de a se supune obiectului. Atitudinea complementară — raportarea activă la prezent — e tot atît de intim legată de natura presei, iar riscul complementar tot atît de real: publicistul este și trebuie să fie „angajat" pînă la a-și risca obiectivitatea și măsura.

Publicistica, modul imediat de a se exprima prin scris al actualității, n-o poate neglija nici prin ignorare, nici prin indiferență impasibilă și din gestul zilnic de *a se situa* prin raport la prezent își trage grandoarea și mizeria.

ECHINOX, IV, nr. 11, 1972

SCRIITORUL — CONȘTIINȚĂ A ACTUALITĂȚII

Marin Preda povestește în *Imposibila întoarcere* o întîmplare despre care, cu tot caracterul ei semnificativ, spune că ar „rămîne pe hîrtie [. . .] un fapt brut și inestetic". Copil fiind, s-a ambiționat să bată pe un băiat ce ieșea mereu învingător între ceilalți deși era departe de a fi cel mai puternic; în momentul cînd acesta simte iminența înfrîngerii recurge la subterfugii neoneste ca să provoace rîsul asistenței, să discrediteze, adică, victoria cinstită a celuilalt. Stupoarea scriitorului trebuie să fi fost extremă, așa cum reacționează orice om cu articulațiile morale intacte în fața unui comportament ce frizează lichelismul spontan și agresiv. Rememorarea însăși a întîmplării e însoțită de aceeași vehemență, dovadă violența exprimării.

Scriitorul evită însă să numească motivul pentru care consideră „inestetică" această întîmplare, dar acesta e ușor de dedus: iritația pe care o resimte e prea vie, prea proas-

Scanned with OKEN Scanner

pătă, chiar și acum, pentru a nu face imposibilă contemplația senină pe care trecerea de la faptul biografic la ficțiune o incumbă: „de atunci [...] nu mai pot intra într-o luptă în care adversarul [...] începe să dea semne că inventivitatea lui în a evita înfrîngerea nu va ocoli nici maimuțăreala și, în ultimă instanță (chiar dacă nu în aer, ci pe hîrtie!), nici crearea unei atmosfere pestilențiale". Dar nu numai întîmplări ale sale provoacă această stupoare, ci și fenomene din cele mai generale ale secolului: „Göring a fost personal un bun aviator și un bun organizator [...]. Cutare alt bandit [...] a fost un mare financiar care a făcut ordine în finanțe [...]. Un altul a redresat industria, care a început să lucreze ca un ceasornic de precizie întors bine la timp [...] Nici nu-ți vine să-ți crezi ochilor citind! Îți cade cartea din mînă!"

Despre neputința practică, concretă a omului ce trăiește întru spirit în fața fenomenelor morale aberante mărturisește însuși scriitorul cînd spune că „intoleranța obtuză și amenințarea brutală le contemplăm cu stupoare"; rămîne întrebarea, tulburătoare în sine, — ce poate face omul cuvîntului, creatorul de artă, în vremea noastră, cînd marile seisme sociale ce le-a trăit societatea noastră — și nu numai a noastră — ne pun în situația de a ne revalorifica noțiunile, credințele și aspirațiile morale. Dar, răspunde Marin Preda, chiar în aceste brutale condiții, sau mai ales acum, „opera de artă își arată consecințele fără greș: ea a cultivat în oameni curajul, spiritul de sacrificiu, solidaritatea, abnegația, bravura, eroismul și înfruntarea bărbătească a morții". Cu alte cuvinte accesul însuși la cuvînt face din scriitor un „dascăl" în sensul cel mai înalt și nobil al termenului.

Un semn că această demnitate nu mai e văzută ca o limitare a artei e fenomenul actual al proliferării cărților cu valoare de mărturie. Jurnale de călătorie, jurnale pur și simplu, amintiri, interviuri, colecții de articole pe teme actuale, toate trec în momentul de față într-un prim-plan al atenției, atît a scriitorilor, cît și — fapt deosebit de semnificativ în sensul unei sociologii a literaturii — a publicului.

Să ne reamintim de acea fascinantă carte, *Cei 7 stîlpi ai înțelepciunii,* ce transcrie experiența revoluției arabe, văzută de nobilul european ce a fost colonelul Lawrence și care, la începutul secolului nostru, a fost carte de căpătîi pentru o generație întreagă de intelectuali, după cum mărturisește, de pildă Malraux în *Antimémoires;* la noi a fost aproape

Scanned with OKEN Scanner

imediat tradusă în două variante și imprimată într-un tiraj enorm.

Să ne reamintim de reeditările succesive ale amintirilor lui Malraux — *Antimémoires* — în ciuda animozității de care ministrul a fost înconjurat în ultimul timp.

Să ne reamintim de succesul de librărie, aproape fabulos, pe care-l au acum în toată lumea cărțile dedicate de ziariști, sau de martori direcți, celui de-al doilea război mondial.

Să ne reamintim de voga literaturii de semi-ficțiune inaugurată de Truman Capote prin al său *Cu sînge rece.*

Și, în fine, să citățm audiența pe care recenta carte a lui Marin Preda ori *Calitatea de martor* a Anei Blandiana, ori *Sub semnul întrebării* a lui Adrian Păunescu au avut-o foarte recent la noi.

Se poate spune că interesul pentru ce gîndesc și pentru cum simt scriitorii cotidianul covîrșește chiar apetența pentru literatura lor. E aceasta un bine sau un rău? Că scade relativ atracția pe care o exercită ficțiunea în favoarea adevărului e o constatare la îndemîna oricui și deocamdată e greu de spus sau de presupus ce consecințe va avea pentru literatură.

Dar încrederea și rolul de cenzură morală pe care publicul le încredințează scriitorului e, cu siguranță, un fapt a cărui semnificație e profund optimistă. Desigur că aici transformarea artistului în genere în vedetă are un rol; dar mai presus de mecanismele acestea ale „mitologiei" contemporane, e de constatat transformarea scriitorului în conștiință a epocii sale în sensul imediat și chiar activist al cuvîntului. Prin a fi o asemenea conștiință se poate înțelege și efortul de a asimila și explica lumea noastră în totalitatea ei, și mai ales în năzuința ei de a se defini prin delimitare de secolul care ne-a precedat. Fenomenul societății de consum, mișcările contestatare ale tineretului din Apus, apăsarea pe care o exercită tradițiile și modul de viață burghez în condițiile modificărilor radicale din știință sau mediu social — pot fi abordate printr-o principială acceptare a lor ca existențe, ori pot fi confruntate cu un ideal, moral sau social, în raport cu care valorizarea lor poate fi foarte diferită. Cu alte cuvinte, perspectiva unei conștiințe asupra lumii noastre poate fi strict fenomenologică, dar poate fi și umanistă.

Ce cer însă oamenii de la scriitor? Răspunsul îl aflu imediat cînd îmi vine în minte J. P. Sartre, acest atît de mare

Scanned with OKEN Scanner

— de altfel — gînditor, așteptînd zadarnic în ploaie în timpul grevelor de anii trecuți de la Uzinele Renault ca să țină o conferință despre contestare, și cînd mă gîndesc la cozile ce se făceau la librărie cînd s-a vîndut *Imposibila întoarcere* . . .

ECHINOX, IV, nr. 2, 1972

CRITICA—LECTURĂ

Precaritatea în critică a unei poziții preponderent teoretice a fost atît de adesea dovedită încît orice insistență e de prisos. Edificarea unui sistem teoretic, necesară și obligatorie pentru comentariul categoriilor literaturii, se dovedește chiar nocivă, atunci cînd dogma „poeticelor" se contrapune vieții reale, imprevizibil de bogate și variate a creației. Soluția cea mai operantă și mai cinstită este apropierea de text, aprecierea spontană, bună, simplă, după cum cerea încă Ibrăileanu, sau, după cum postula Călinescu — primatul acordat gustului. Criticul cată să fie întîi de toate un voluptuos al cititului, să-și păstreze inocența întîi[e]lor lecturi. să resimtă aceeași autentică bucurie, la orice carte de valoare. Travaliul critic ulterior lecturii trebuie să încerce o legitimare și un efort de clarificare al acestor prime impresii de lectură și nu să procedeze invers, adică să producă pe o cale artificială, printr-o adevărată alchimie iluzorie de analize și sinteze — un sentiment, desigur factice, de valoare.

Întrebarea care se ridică aici este dacă lectura, ca act uman, raportat fatalmente la condiția subiectivă a cititorului, oferă ea condițiile cele mai proprii manifestării spiritului critic. În ideal, desigur. Cronicarul este — sau ar trebui să fie — prin excelență un ins devorat de patima cărților și a ideilor, nestînjenit de considerente de circumstanță în exercitarea magistraturii pe care i-o conferă vocația. În fine, în principiu criticul n-ar trebui să aibă preconcepții asupra genurilor literare, și nici prejudecăți asupra scriitorilor, oboseala ar trebui să-i fie străină, saținetatea așijderea:

Scanned with OKEN Scanner

criticului ar trebui să-i fie indiferente situația în breaslă a cutărui scriitor sau a cutărui critic cu care intră în polemică și — lucrul cel mai greu — criticului ar trebui să-i fie absolut indiferent cîtă muncă și cît din ființa autorului cuprinde o carte, atunci cînd îi recuză valoarea. Cu o temeinică educație intelectuală, cu o serioasă lectură a marilor valori; cu o anumită disciplină și rigoare a actului de a citi, criticul reușește, dacă are chemare, să înfrunte aceste riscuri ale meseriei.

Foarte gravă rămîne problema de conștiință care i se înfățișează; căci, într-adevăr, este trist — omenește vorbind — să contempli și mai ales să condamni atîta efort zadarnic ce-l risipește în fiecare zi eterna speță a celor nechemați și care persevereză. Mărturisită sau nu, aceasta este cauza unor renunțări la magisteriul criticii — cazul lui Vianu —, sau, mai adesea, a unor exigențe simțitor diminuate față de cărțile momentului.

Dar nici întîi[e]le cerințe pe care le aminteam nu sînt ușor de aplicat pentru criticul ce profesează zilnic. Cazuri celebre o dovedesc.

Ibrăileanu, preocupat mai adînc de condiția criticului decît se crede îndeobște, vedea leagănul adevăratului critism[5] în Moldova nu atît datorită unei cerneri mai insistente a valorilor ce reieșea dintr-o anumită direcționare culturală, ci mai ales datorită unei egalități și seninătăți temperamentale ce girează mai sigur spiritul critic decît o fire îmbibată de umori violente și schimbătoare.

Lovinescu, iarăși, găsea că este necesară criticului o autoritate morală ce nu poate veni decît din neaderență la spiritul de gașcă, din dezinteresare (inclusiv materială!), din seninătate și stabilitate a criteriilor. Se postula astfel cazul fericit în care criticul ar putea, chiar și după oricîți ani, să nu fie silit de evidența faptelor să-și repudieze propriile păreri.

Cu toate acestea, nici Ibrăileanu, nici Lovinescu nu s-au dovedit cu totul străini de derogări — inerente de altfel — de la propriile principii. Numai că Ibrăileanu, mai subiectiv și violent, n-a mărturisit nici o abjurare de la execuțiile pe care le decretase în numele specificului național sau numai al colectivității de scriitori de la *Viața Românească*, în timp

---

[5] Sic! (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

ce Lovinescu, mai fidel conduitei pe care o cerea criticului, a inițiat repetate reconsiderări.

Urmează de aici că nici criticul, cititor privilegiat, nu e scutit de avatarurile lectorului obișnuit. Umoarea momentană, direcția critică și nevoile prezentului, moda chiar, sînt idoli cărora le[6] sacrifică și el. Rămîne ca în momentul primei lecturi să guverneze inocența și onestitatea, pentru ca, așa cum scria într-un volum recent academicianul Philippide, verdictul definitiv să fie rezervat, în ce-l privește pe critic, abia lecturilor reluate. În condiția sa, supusă fatalmente relativității, rămîne de cerut criticului nu infailibilitate ci autoritatea morală pe care o dă informația, corectitudinea, curajul și fermitatea criteriilor.

ECHINOX, IV, nr. 5, 1972

[6] În revistă și în ms.: „căruia îi" (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

II.

ARHETIPURI ALE PERSONAJELOR SADOVENIENE

Modul de creație al lui Sadoveanu e realist, realistă e și metoda observației pe care autorul o profesează. În aceste limite, artistul se înscrie cert pe linia unei moșteniri europene și românești, prelungind astfel, cu un răstimp destul de lung, realismul. Dar îndărătul realismului de metodă, la o lectură atentă, se revelează alte lumi: la Dostoievski, deși acesta concepea cotidianul în mod foarte acut, trăirea disproporționat de intensă a faptelor — chiar mărunte — zilnice, ne îndrepta cu gîndul spre o prelungire a spiritului eroilor în alte zone, spre o dimensionare metafizică a lor; la Sadoveanu se petrece același lucru în sensul existenței unui realism de suprafață și al semnificării unui adevăr depășind limitele posibile ale secolului XIX, prin această anecdotică realistă.

Funcția căreia îi răspunde întreaga operă sadoveniană e aceea a povestirii, de unde specificul ei, și o existență permanentă, cu consecințe stilistice și de altă natură, a povestitorului. Una din consecințele specificului narativ al temperamentului artistic al lui Sadoveanu e faptul că, pînă la un punct, povestitorul aparține aceluiași univers mental cu personajele ficțiunii, aceasta fiind o premisă folositoare atît în definirea ca specii a unor texte, cît și în stabilirea momentului spiritual exact al autorului. În calificarea *Jderilor* drept roman istoric, propoziționea de mai sus, avînd în vedere și definiția călinesciană a romanului istoric (ca o înscenare de decor a unui timp istoricește revolut) dovedește că realitatea e alta. Deși identificarea între momentul autorului și momentul operei nu se referă la conferirea unei semnificații actuale narațiunii, ci, dimpotrivă, la acordul spiritual prin regresie temporală, prin cufundarea lui Sadoveanu în universul mental al acelor vremi.

Scanned with OKEN Scanner

Spre a face o a doua disociere, aceea referitoare la momentul spiritual al autorului, e folositor să ne referim la timpul și modalitatea de viață a personajelor.

În *Baltagul* societatea pe care ne-o înfățișează Măgura, satul Vitoriei și al lui Nechifor Lipan, este extrem de stilizată. Relațiile între oameni sînt guvernate mai întîi de un sentiment al egalității inițiale, ceea ce face pe eroină să se refere la Mitrea argatul ca la un posibil egal pe scară socială. De altfel acesta poate intra în rîndul gospodarilor, căci, avînd oi destule, ar găsi o fată să-l ia. Faptul că e oarecum luat în derîdere are și el explicație în vreun păcat al mamei sale, repercutat asupra copilului pe care-l purta. Cum vedem, în lumea aceasta rînduielile stabilite nu pot fi călcate fără o pedeapsă aici, vizibilă pentru toată colectivitatea: cel care a păcătuit va fi însemnat, el sau urmașii săi. Omul, ca ființă individuală, e încă strict legat de propriile așezăminte, în așa măsură încît tulburarea ordinei morale, de pildă, răspunde în ființa fizică a celui păcătos.

Între acei oameni ai colectivității care respectă legea grupului se stabilesc relații de o oarecare culoare aristocratică. Grupul evită mezalianța, repudiază străinii. Bănuim că acel Ghiță Topor al dăscăliței, care-i scrie Minodorei, e și străin de Măgura, nu doar orășenizat, iar aversiunea pentru persoana lui se referă și la o posibilă lipsă de proprietăți specifice, la o posibilă absență a oilor. Onoarea personală e bunul suprem, și cînd Vitoria e insultată pe drum de un străin, aceasta pretinde băiatului ei o reparație imediată. Viața oamenilor e determinată de un calendar specific, acela al transhumanței: „rînduri după rînduri de generații, în sute după sute de ani, se veseliseră de creșterea zilei și începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul cel de demult". Calendarul e determinat la oameni de „rînduiala stihiilor" și este cea mai perfecționată formă de adaptare în climatul acestor locuri. Într-un roman ca *Poiana sînzienelor* vom vedea însuși felul în care stihii inconștiente izgonesc pe cel ce vine în pustietățile locuite de blînzii urmași ai pecenegilor, fără intenția de a se supune legii pămîntului.

În asemenea lume, stabilizată de multă vreme, s-a creat așadar un ritual al vieții, ritual care exprimă adecvarea la ritmurile cosmice. E întocmai modelul unei societăți arhaice. Timpul interior în care trăiește această lume nu s-a schimbat de la începutul vremurilor, e același timp în care trăi-

Scanned with OKEN Scanner

seră înaintașii lui mitici. Relațiile dintre planul temporal al muntenilor și planul temporal al orașului se exprimă nu într-o superioritate a oamenilor actuali, ci a obiectelor și uneltelor de care uzează: Vitoriei nu-i provoacă nici o reacție oficialitățile în determinarea lor individuală; în părintele Dănilă are toată încrederea și-l înconjoară de respect, dar o banală hîrtie de scris îi provoacă un sentiment aproape religios, purtînd-o „cu mare grijă între două degete ale mîinii stîngi, lîngă piept (...) învălită într-o bucățică de hîrtie neagră". Pe de altă parte, în respectul obișnuit pe care Vitoria îl manifestă pentru oameni nu intră gestul concedierii copistului, destul de nedelicat, cu o piesă de cinci lei. În gestul de față esențială este conștiința propriei superiorități. În fața prefectului, Vitoria bănuie că va fi foarte încurcată, deoarece după opinia ei acesta trebuie să fie bătrîn, cu mustăți, lulea si să țipe la funcționari. Cînd omului ce îndeplinește această funcție îi lipsesc bănuitele atribute ale puterii, el nu mai reprezintă nimic de care te-ai putea teme. Vitoria se închină, deci, în fața puterii, nu a omului și, dacă este surprinsă negăsind puterea exprimată, e pentru că în lumea ei omul ce reprezintă puterea trebuie s-o și execute. Singura superioritate pe care eroina — și implicit Sadoveanu — o recunoaște lumii moderne e accesul la modul discursiv de exprimare. Mereu se mărturisește dificultatea de a rosti adevărul, și însuși numele nenorocirii ce i se întîmplase lui Nechifor e rostit de prefect, desi Vitoria intuise de mult adevărul. În schimb lumea care trăiește în timpul modern nu are posibilitatea intuirii adevărului, nu-l poate reflecta adecvat, nu se poate supune probei faptelor. Ancheta judiciară nu izbutește să stabilească întîmplările premergînd sau urmînd morții lui Lipan; nu poate nici găsi vinovații deși domnul subprefect Balmez se împăuna cu cunoașterea muntenilor. În schimb Vitoria, urmînd experienței milenare a stirpei ei și unor sugestii presupunînd în planul realist o comunicare cu elementele, reconstituie pas cu pas drumul și moartea sotului.

Pînă în acest punct al demonstrației personajul pare tratat de Sadoveanu în sensul unei esențializări de factură clasică: Vitoria e scoasă dintr-o determinare temporală precisă și introdusă într-o umanitate generală, trecînd peste accidentele situării sociale; ea este eliberată de clișeele gîndirii raționale discursiv — aristotelice, intuind adevărul, iar stilizarea societății din care face parte se exprimă prin pre-

Scanned with OKEN Scanner

ponderența omeniei, ordinea strictă excluzînd intervertirea locurilor fiecăruia. În aceeași măsură, faptul că Vitoria nu era în satul de baștină, că nu avea în Măgura nici o rudă, realizează acea izolare a eroului tragic a cărui condiție regală are ca substrat, după cum spune Brunetière, posibilitatea de a fi definit ca individualitate, de a acționa potrivit propriilor impulsuri, eliminînd presiunea oricărui alt factor. Deosebirea de eroul tragic, ce pune la îndoială prin soarta sa o organizare spirituală sau socială, este că, întîi de toate, problema Vitoriei e de a-și afirma ordinea de la care se revendică, de a repara, prin „astrucarea" creștinească a lui Lipan și pedepsirea vinovaților, lumea moralei sale. Deznodămîntul acțiunii validează lumea ei mentală, îi afirmă adecvarea la ritmurile cosmice, în ultimă instanță îi determină adevărul și realitatea.

Metoda uzată de eroină spre a reuși în interprinderea pe care și-o propune este ceea ce o califică. Vitoria știe drumurile lui Lipan, îi cunoaște gesturile obișnuite și firea: urmînd același drum, trebuie ca urmele sale să transpară, trebuie să se petreacă acel miracol — după părerea lumii ce comunică prin concepte — prin care stihiile să aibă glas și să povestească. Spre a primi veștile neauzite de alții, eroina recurge la un ritual. Înainte de plecare ajunează 11 săptămîni, inclusiv sărbătorile de iarnă; ia cu sine un baltag și pușca lui Lipan, amîndouă obiecte consacrate, căci în anchetă nu le folosește, rostul lor fiind, ca și al ajunului, a-i oferi un sprijin în „cufundarea întru sine", în a izgoni de la sine orice preocupare. Baltagul mai are și semnificația unui simbol al răzbunării, căci Vitoria refuză să-l folosească împotriva hoților, dar îl cere împotriva unuia, care impietează asupra condiției sale maritale nepătate. Toate aceste fapte, valorificate realist în roman, au și o altă față: revendicarea Vitoriei la un mod de gîndire și observare de natură simbolică. Spiritul logic aristotelic, punct de plecare pentru știința modernă și criteriu al societății europene, nu e spiritul general al gîndirii, iar omul participă rar la el. Gîndirea asiată, gnosticismul și hermetismul, ca și folclorul nostru, nu împart lumea în subiect receptiv și obiect perceput, omul fiind scop și măsură pentru univers. Explicația faptului e în existența credinței în unitatea spirituală universală, relația stabilindu-se de la macrounivers la microunivers, nu de la factorul activ, masculin la cel reflector, pasiv, feminin. De aceea, pentru lumea spirituală

Scanned with OKEN Scanner

a Vitoriei a cunoaște înseamnă participare la viața universului, unde simbolul are calitatea de a exprima concomitent macro- și microuniversul. Trăind în același decor cu Lipan, femeia știe că mortul va vorbi, dar pentru aceasta ea se înconjoară de aceeași atmosferă (prin reculegere) și de obiecte (în sens general) care-l semnifică: baltagul, cîinele, soarele; iar acțiunea în care se angajează o definește singură: „Se socotea intrată singură în altă lume". Inclusă într-o gîndire arhaică și definindu-se în acțiune drept coborîtoare în altă lume, Vitoria nu face decît să repete un arhetip, acela al zeiței ce reîntronează primăvara, reînviind pe zeul soț. Aceasta este cauza conștiinței necesității unei reușite: repetînd gesturile consacrate, revendicîndu-se deci de la un adevăr, eroina afirmă realitatea condiției ei maritale, căci ea este soție dacă soțul îi este mort și îngropat creștinește, dar nu ar mai fi, fără ca dreptatea și „cele cuvenite" să se fi petrecut.

Deci rezultanta ultimă a valorificării operei realiste (ca formă) a lui Sadoveanu, este aceea de a face din personaj un ins definit nu prin individualitate tipică, așa ca în literatura clasic realistă, nici un caracter în sensul clasicismului, ci prin apartenența la un arhetip universal.

Spre a sublinia rezonanța cosmică a personajului, o serie de alte fapte ușor observabile se oferă cititorului de la prima privire: predilecția de a plasa acțiunea în cadrul natural, uneori mult amplificat (avînd funcția de a răsfrînge ritmurile ei asupra personajelor), existența, în operele tratînd despre o societate actuală, a personajelor care păstrează un fel simbolic de a gîndi (cum ar fi copiii, unele eroine visătoare, sau intelectuali reîntorși la încrederea în mentalitatea arhaică), indiferența la specificul propriu-zis temporal (Iorgu Iordan vorbește de caracterul nerealist istoric și moldovenesc al limbii lui Sadoveanu), corelată cu sensibilitatea acută la anotimpuri, acel special și melancolic regret după trecut înțeles în componența sa mitică, precum și reflexe stilistice evidente, acreditînd ideea realității unui act doar cu condiția de a repeta actul corespunzător primordial.

În această determinare, personajele lui Sadoveanu sînt reductibile la cîteva arhetipuri: copiii și tinerii vor reedita un mit al inițierii; femeile vor fi ori de tipul Psyché — domnița așteptînd mirele divin, ori tipul soției — pereche întru eternitate a bărbatului; acesta din urmă, preferat

Scanned with OKEN Scanner

ca erou de către Sadoveanu este ori Eroul în căutarea perechii, fie Eroul luptînd pentru colectivitate, fie depozitarul conștient al prestiinței colectivității, adăugîndu-se o serie de variante, rezultate din experimentele lui Sadoveanu prin transplantarea unui personaj, conceput prin aderare la legile cosmosului, într-un mediu social modern.

Romanele „istorice", uzînd de un procedeu sau altul, se termină în momentul în care eroul juvenil își termină experiența care-l va defini drept bărbat: cu lupta de la Războieni se sfîrșește *Frații Jderi* (ea semnificînd și realizarea ca Erou a domnitorului); terminată povestea de dragoste, îndeplinită răzbunarea străbună, se sfîrșește *Neamul Șoimăreștilor* ș.a.m.d. Povestirile cinegetice readuc o inițiere în ciclul natural ceea ce le particularizează fiind acea „falsă vînătoare" pe care o profesa autorul, mai ales că, în foarte multe, povestitorul e înfățișat într-o ipostază de tinerețe. Eroinele se îndrăgostesc fulgerător și adesea tragic, avînd sentimentul predestinării; bărbatul e prin excelență poligam pe cînd femeia, văduvă chiar, rămîne credincioasă.

Eroinele din romanele locurilor „unde nu s-a întîmplat nimic", realizează un model pentru experimentul amintit. Ele sînt cu toate același personaj cu Adelaida Ignat din povestirea cu același nume. Domnișoara Ignat visase în copilărie, odată, basmul cu Făt-Frumos ce preface totul în argint și se trezise în timp ce afară gerul argintase copacii și apele. Același lucru îl cere Adelaida logodnicului său, îi cere să se conformeze propriului ei ideal de Făt-Frumos din poveste. Tragedia eroinelor de această factură stă în neconcordanța universului lor interior, care tinde spre mit, și lumea modernă, ce nu are capacitatea de a concepe, de a se conforma mitului.

Personajele definite prin cunoașterea „legilor lui Dumnezeu" merită o discuție, din bunul motiv că sînt ipostazele cele mai directe ale autorului. Experiența pe care o reeditează este una de esență prometeică sau panică. Chesarion Breb este preotul și, concomitent, legiuitorul vieții supușilor săi de la munte. Dar și el, ca Vitoria Lipan, intrat în lumea mai evoluată a Bizanțului creștin, nu constată decît o înstrăinare a lumii de principiul universal al vieții. Afirmație gravă pentru el, creștinismul e lumea în care „și zeițele îmbătrînesc". Înțelegem de aici că soarta lui e a unui Prometeu ce nu mai regăsește lumina, căci într-o lume înstrăinată de viața trăită prin comuniune cu univer-

Scanned with OKEN Scanner

salul, ființele care trăiesc în acest mod nu-și găsesc locul Categoria inșilor cu știința legilor naturale se întregește cu un prototip ca cel a[l] lui Moș Calistru, din volumul *Neagra Șarului*. Într-o povestire strict realistă, eroul capătă o noblețe ce depășește umanul prin simplitatea acceptării morții, despre care știe că vine; cînd i-a bătut ceasul din veșnicie, și că urmează, într-un lanț inexorabil, vieții.

Literatura modernă, îndepărtîndu-se de metoda realistă, concepe universul în structuri a căror independență față de real devine tot mai evidentă. Caracterul lor finit în sine se raportează la realitate adesea prin aluzia la un mit intrat de mult în conștiința umanității. Sadoveanu, aparținînd spiritualmente, împreună cu folclorul și, parțial, acei scriitori care au receptat direcția de investigație a universului specific folclorică, aparținînd așadar aceleiași lumi de gîndire, realizează faptul invers: investește o structură asimilabilă realului cu atribute mitice în principal prin tendința personajelor de a se identifica unui arhetip. Așadar nota specifică a lui Sadoveanu, în contextul unei literaturi moderne, este de metodă, conținutul comunicării artistice fiind același. Concluzia amară a soartei magului din *Creanga de aur* este convertită finalmente (aceasta reprezentînd încă un punct de specificitate al gîndirii despre univers a lui Sadoveanu), prin raportare la majoritatea naturii, într-un posibil imn al vieții.

ECHINOX, I, nr. 3, 1969

ACTUALITATEA LUI SADOVEANU

Într-o caracterizare globală a literaturii române, G. Călinescu reproșa scriitorului român lipsa unor mari inițiative imaginative, un realism îngust, deficiență de care îndrumarea critică nu e străină. Probabil că afirmația e ușor prea radicală, însă foarte adevărată în măsura în care se referă la operele și critica de mare notorietate și ecou; nu că imaginația în sine ori putința de a fantaza ar fi lipsit scriitorilor noștri, dar năzuința generală și cea mai stimulată

Scanned with OKEN Scanner

a fost aceea de a concura realul, pînă la a face din literatură un instrument de modificare ori cel puțin de educație socială, oferind un model ideal și idealizat al realității vremii, așa ca pe vremuri sămănătorismul, sau, mai recent, literatura anilor '50. Conformă sau nu cu tipul artistic al scriitorului, aplecarea spre social a constituit însă o năzuință sinceră și permanentă a multor generații de artiști, situație explicabilă prin solidaritatea, mult mai vie la noi decît în literaturile cu tradiție seculară, a creatorului cu publicul, cu întreagă națiunea. Și dacă mișcările moderniste și avangardiste au teoretizat necesitatea rupturii ficțiunii literare de realitatea care a germinat-o, incompatibilitatea ficțiune-realitate e argumentată cu mult mai convingător de cîțiva mari scriitori, înregimentați într-un fel sau altul în tabăra tradiționaliștilor — Sadoveanu, Blaga, Voiculescu.

Exemplul cel mai grăitor, poate, rămîne Sadoveanu. Nutrit în prima tinerețe cu operele cîtorva realiști ruși ori francezi și cu povestirile copilărești ale „bătrînului Nedea Popescu" sau ale altor sămănătoriști, scriitorul își începe cariera în cultul imitației realității, însuflețit de sentimentul milei, al participării la soarta „umiliților și ofensaților vieții". Volumele din anul debutului, 1904, excepționale, nu erau însă cu totul străine de idilismul ori melodramatismul sămănătorist. Cîteva dintre caracterele stilului, cele care au determinat critica să vorbească de unitatea valorică impresionantă a scriiturii sadoveniene, îndeamnă însă la o reconsiderare în acest caz a conceptului de mimesis. Cea mai semnificativă dintre acestea, panpsihismul universului său, este și cea mai bogată în consecințe ulterioare și, poate, elementul profund ce leagă între ele opere atît de deosebite precum *Hanu-Ancuței*, *Frații Jderi*, *Baltagul*, *Creanga de aur* ori *Nada Florilor*. O povestire de tinerețe, *Zîna lacului*, îngăduie o descifrare a raporturilor subtile cu realul ale ficțiunii, raporturi deja modificate față de tehnica realistă canonică. Bucata, o mărturisire a unei aventuri de tinerețe — o dragoste fulgerătoare și scurtă de o noapte, e impregnată de pe acum de acel „farmec al amintirii", ale cărui consecințe în stil pot fi ușor identificate în cadența melodică, în desfășurarea lentă și gravă, în stilizarea peisajului după un canon ce amintește de acela, plastic, al sfumato-ului leonardesc. Întîlnirea eroului cu fata morarului, zînă misterioasă cu ochi cenușii, pare că aduce pe apele bălții, cutreierate în semiîntunericul luminii de

Scanned with OKEN Scanner

lună, cîntece ușoare și suave ca cele ale sirenelor, cîntece care par a veni din trestii ori din aer, cîntece care devin un veritabil substrat melodic al amintirii. Declanșarea rememorării e în legătură cu altă percepție decît cea auditivă, cu mirosul nostalgic al buchetului uscat de busuioc, floare a dragostei, ultima mărturie a acelei nopți de vis.

E vizibil că autorul a căutat o soluție compozițională pentru a exterioriza o viziune a universului perceput ca vibrație, ca melodie, ca lumină, ca parfum, viziune prin excelență poetică și în care locul vieții omului e același pe care i-l acordă poezia populară; frate întru simțire cu codrul și apele, trăind după aceleași ritmuri cosmice, și aceleași mari, simple și universale evenimente ca și natura: nașterea, dragostea și moartea. Soluția compozițională de care aminteam este aceea a rememorării tinereții, situație care, psihologic, fundamentează și justifică ceea ce era aici străin doctrinei realiste, anume participarea și implicarea autorului în ficțiune, imprecizia conturelor și a culorilor, caracterul cu totul sumar al invenției epice și al prezentării personajelor. Nu ne putem împiedica să vedem aici un subterfugiu, nu neapărat subterfugiul unui burghez în fața miracolului naturii și trăirilor esențiale (cum spunea M. Ungheanu în legătură cu indeciziile lui Sadoveanu în proza fantastică) ci soluția unui creator pe care impulsurile cele mai adînci îl îndreptau către o viziune poetică și muzicală a universului înțeles ca unitate a naturii cu omul, în timp ce educația sa întru literatură și îndrumarea criticii îl constrîngeau la o abordare a realităților sociale contemporane, cu exigențele romanului realismului clasic și psihologic.

Faptul decisiv, după Sadoveanu, și care avea să-i schimbe cu încetul destinul literar, a fost cunoașterea *Mioriței:* „Balada aceasta străveche trebuia să aibă o înrîurire covîrșitoare asupra dezvoltării mele artistice și asupra necesității pe care am simțit-o necontenit de a mă cufunda în mitul și sufletul autohton. Cei care au urmărit literatura mea, ușor vor putea constata că, la început sfios pipăită, această regiune a umbrelor mi-a devenit tot mai familiară, pînă ce am îndrăznit s-o cunosc cu o emoție incontinuă [...] Nu atît prin studiu și explicație am ajuns la asta, cît prin adîncirea cît mai mult a sentimentului iubirii". *(Mărturisiri,* E.S.P.L.A., 1960).

Scanned with OKEN Scanner

Desigur că influența doctrinei realiste rămîne și pe mai departe notabilă; scrierile lui Sadoveanu nu se vor îndepărta niciodată de la exigențele credibilității, de la exigențele lecturii prin raportare la realitate. Numai că, așa cum Voltaire crea, în deplină cunoștință a regulilor tragediei clasice, o nontragedie cu *Zaïre*, tot așa realismul urmărit cu consecvență de Sadoveanu este minat pe dinăuntru de mobiluri psihologice străine de obiectivitatea și detașarea carteziană: „iubirea" cu care scriitorul se apropie de universul patriarhal și poetic al folclorului îi modifică viziunea. Prin această iubire, Sadoveanu, ca și Voiculescu sau Blaga, se apropie și prefigurează nevoia modernă de cunoaștere ori, mai exact, de intuire vie a începuturilor omului și a generațiilor care ne-au precedat, de asumare a unei mentalități apuse, cunoaștere spirituală, de îmbogățire a vieții interioare și despre care vorbesc atîtea alte date ale culturii actuale — interesul pentru antropologie, pentru etnologie, pentru psihanaliză. Întorcîndu-se spre satul patriarhal, Sadoveanu împlinește nevoia modernă a compensării prin natural și autentic a antinaturii pe care o reprezintă orașul, mașina, știința însăși. Așa încît, în acest sens, Sadoveanu e mai actual ca tradiționalist decît moderniștii contemporani lui ce slăveau mașina.

ECHINOX, III, nr. 8, 1971

MARIN PREDA ȘI VALENȚELE PERSONAJULUI CLASIC

Volumul de debut, excepțional, al lui Marin Preda, inaugura în literatura noastră un tip aparte de personaj, individul cu reacții imprevizibile, violente, provocate de o împrejurare minoră, într-un cuvînt omul „sucit", ca și Cănuță al lui Caragiale. Dacă alți autori au interpretat un asemenea individ în varianta spectaculoasă, exotică, foarte interesantă de altfel, la Marin Preda se lămurește tot mai bine, o dată cu romanele ulterioare, sensul acestui comportament paradoxal caracteristic.

Scanned with OKEN Scanner

În unitatea lor internă, personajele lui Marin Preda sînt principialmente necontradictorii: în împrejurări decisive rămîn credincioase lor înșile, chiar împotriva intereselor evidente ale momentului. Îl vedem astfel pe Călin Surupăceanu nedîndu-și votul la excluderea unor studenți „huligani", deși i se spune răspicat: „așa trebuie". Eroul are nevoie pentru orice act ce-l angajează de o motivație clară, rațională, nu de imperative conjucturale. Această consecvență și forță în a-și susține convingerile, element de categorică superioritate în plan uman a personajelor de tipul Moromete, Călin, Munteanu, Sîrbu, nu este însă și o premisă a reușitei în viață și de aceea cîștigul de cauză aparține mai ales celor din familia opusă (cei doi Bălosu, doctorul Miron). Cu alte cuvinte, imperativele ce țin de instinctul de conservare a individului sau a unei entități sociale nu reușesc niciodată să înfrîngă imperativul umanității înțeleasă ca *ethos,* ca *antinatură;* pentru Moromete e mai important să nu se lege de Bălosul, pe care-l detestă, decît să obțină banii atît de necesari pentru „fonciire"; pentru Călin viața semenului aflat în plimejdie precumpănește asupra pericolului fizic în care se află el însuși, etc.

Dar toate aceste personaje sînt *antinaturi* spontane, există o corespondență adîncă între impulsurile lor etice conștiente și ființa biologică, trăsătură caracteristică a conceptului clasic de „schöne seele" pe care-l propunea cîndva Schiller, concept coincident fără îndoială cu omul moral reflectat de o parte a paremiologiei noastre populare. O asemenea structură umană suferă în toată armonioasa ei alcătuire prin lezarea oricărei părți ce o compune. Eșecul moral este urmat de dezechilibru psihic pînă la boală (îmbolnăvirea Constanței), sau pînă la modificarea totală a comportamentului (îmbătrînirea subită a lui Moromete după fuga băieților), după cum mutilarea fizică, accidentul, nu este în cazul „instrusului" decît un alt semn al eșecului său și al inginerului Mihăilescu în fața elementelor instinctuale, cu vitalitatea netemperată de conștiință. Față de aceste *naturi* spontane, agile, viclene, avînd forța stihiilor irațională înseși, *omul* etic, rezervat, cu o mare stabilitate emotivă, disociativ, este totodată avantajat și dezavantajat. În împrejurări de relativ calm social, de echilibru, ca la începutul *Morometilor,* individul *necesar* este Moromete și alții ca el, personalități conservative; în epoci turburate, de imens efort colectiv, ambiguitatea calităților ieșite din existența idealu-

Scanned with OKEN Scanner

lui moral iese la iveală: pe de o parte, colectivitatea, în procesul de evoluție accelerată pe care-l parcurge, are nevoie de luciditatea, de efortul organizator depus de personaje ca Surupăceanu sau inginerul Mihăilescu; forța limpede ce o degajă aceste reale personalități e molipsitoare, creează o atmosferă de entuziasm dirijat spre scopuri constructive; o dată declanșată vitalitatea maselor, se ridică indivizii gregari — Bălosu, doctorul Miron, instrumente mai potrivite timpului, ce se ridică paradoxal, dar cad odată cu starea de ruptură ce i-a creat.

Cu toate acestea eroul lui Marin Preda nu e deficient sub raportul vitalității; el e sănătos, curat, plăcut în orice caz, distins ca doctorul Munteanu, sau frumos așa ca Surupăceanu; numai că simțul etic, devenit instinct etic prin deplină interiorizare, domină sensualitatea, afectivitatea, ca și celelalte manifestări ale „naturalului", pînă la subordonarea lor fără șovăire și fără efort conducerii voinței, fără nici o primejdie a rupturii interioare. Un asemenea spirit e în principiu refractar fanatismului, e disociativ, șovăitor în a accepta realitatea în variantele brutale. De aceea Moromete nu poate privi în față ideea de a-și pierde pămîntul, nu se poate adapta ei, doctorul Munteanu nu poate realiza — deși o dorește — abilitatea politică, de aceea Călin Surupăceanu nu se poate angaja total, sacrificîndu-și frînele morale. Cazul doctorului Munteanu e poate cel mai semnificativ; el realizează mental necesitatea abilității de a crea „un echilibru între diferitele tendințe" din spital, ca și necesitatea de a mobiliza oamenii împotriva unui concept simbolic clar. Numai că stîngăcia lui îl trădează, își alege rău colaboratorii, acel „inamic" creat ad-hoc pentru consolidarea colectivului — „cosmopolitismul" doctorului Strihan — este un fals naiv pentru lumea medicală. Ca și pentru inginerul Mihăilescu, înțelegerea pe care Munteanu o are asupra caracterului de necesitate al zguduirilor și prefacerilor sociale și de conștiință nu-l scutește de eșec.

Pînă la urmă, insul conturat în spiritul unei veritabile *estetici clasice* a personajului, integru biologic și armonios spiritual, e marcat de o categorică dramă: incapabil să lupte cu alte arme decît cu cele ale rațiunii și lealității față de un ideal, deși e înzestrat cu calități ce-l fac să fie destinat a cîștiga — inteligență, putere de muncă, luciditate — pierde în fața brutalității, a necinstei.

Scanned with OKEN Scanner

Sub acest raport și Marin Preda este „scriitorul unei singure cărți" sau, mai adevărat spus, autorul unei singure drame, de esență clasică — conflictul omului rațional, al *omului etic* împotriva întunericului din lume, a relelor obscure ce vin din instinctualitatea asocială.

Opera lui Marin Preda, guvernată de legile rațiunii triumfătoare, deși circumspectă în fața forței brutale, a cupidității, a fanatismului, în fața, deci, a unor manifestări iraționale, ajunge într-un paradox ideologic: luptînd pentru triumful umanului, al conștiinței, eroii sînt constrînși să uzeze de „urangutani" (cum zicea însuși scriitorul), în fața cărora perplexitatea omului rațional se traduce în neputință, în eșec, sau în reacții de violență disproporționată după o lungă perioadă de paralizie a vitalității. De aici acele povestiri, adevărate comedii de situație, unde eroul lui Marin Preda, cugetător, lucid, își exprimă cu un rafinament verbal neaoș batjocura venită din stupefacția amestecată cu teamă față de gesturi instinctuale, gregare, ce-i jignesc cele mai adînci impulsuri. De altfel povestirile volumului sînt construite pe o schemă epică pe cît de simplă pe atît de eficace: personajul se află odată în fața unei ieșiri a cărei înțelegere îl apropie de intuirea unor mari zone de întuneric în cugetul semenilor; retrospectiv, întîmplarea, deși neimportantă în sine, capătă valoarea unei imagini simbolice a violenței și instinctelor joase. Sub o formă sau alta (înjurăturile țiganilor imediat înaintea îmbolnăvirii Constanței, rîsetul gros al colegilor în timpul nopții cînd Munteanu se sinucide, furtul banilor destinați „fonciirii", de către Achim și Nilă, observația inutilității salvării unui bețivan ca unanimă interpretare dată gestului lui Călin Surupăceanu), acest nucleu epic formează substanța crizelor pe care le traversează eroii. Iar definirea eroilor se face tocmai prin raportul lor cu această criză, căci una din datele fundamentale ale acestui tip uman este capacitatea speculativă aplicată asupra propriului destin. Așa încît, indiferent de profesia lor, personajele lui Marin Preda se pot înscrie în definiția pe care o dădea cîndva Camil Petrescu „intelectualului" ca unic personaj posibil; accesul țăranilor lui Preda la universul discursiv, rațional, preexistența pentru ei a unui ideal moral formulat ca atare și urmărit într-un proces de autoeducație, probează o posibilă intenție polemică la adresa dicotomiei de problematică între literatura cu temă rurală și cea urbană. Într-un cuvînt, prozatorul înfățișează un om

Scanned with OKEN Scanner

etern, același în întrebările lui fundamentale, indiferent de contingentul înfățișat realistic.

Tipul de creator pe care-l reprezintă Marin Preda este puțin înzestrat cu invenție epică: în situații similare clasicii antici sau francezii secolului al XVII-lea apelaseră la teme preexistente. Realitatea pe care a trăit-o în prima copilărie (Moromete e, declarat, portretul părintelui însuși al scriitorului) și realitatea pe care o trăim noi astăzi, intens semnificativă în ordinea conflictelor sociale și morale, se constituie pentru Marin Preda ca model mental al conflictului romanesc. O dovadă e și sensibilitatea scriitorului la întîmplările zilei — comportarea într-o expoziție, abuzul unui milițian improvizat, „intelectualul" absent — pe care le înregistrează după aceeași schemă, notînd cu stupefacție formele inculte ale exprimării de sine, nepolitețea, absența din viață, agresiunea asupra semenului, așa cum o făcuse și în proză.

Nevoia de epic a acestui mare creator de oameni îl destina să fie un atent seismograf al evoluției societății noastre, așa cum de fapt s-a și întîmplat căci *Intrusul* deschide seria romanelor ardent actuale, în care ne recunoaștem, și care ar putea „da bătăi de cap redactorului oportunist" — așa cum exprima postulatul prezenței în social un critic prea grăbit să acuze de evazionism proza de astăzi.

ECHINOX, III, nr. 5, 1971

FĂNUȘ NEAGU ȘI FLUCTUAȚIILE TRAGICULUI

S-a discutat mereu de la apariția romanului lui Fănuș Neagu măsura în care acesta justifică prin structură înscrierea în specie, sau dacă nu cumva vocația pur narativă a autorului a spart unitatea cuvenită unui roman, *Îngerul a strigat* rămînînd un volum de povestiri ordonate tematic. S-a observat că legătura între episoade e făcută de un personaj, un martor; chiar dacă Ion Mohreanu nu e „eroul" fiecăruia dintre ele, întrebarea care se pune este, firește, funcționalitatea fragmentelor în raport cu întregul, pe care-l putem identifica în destinul simbolic al acestui personaj.

Scanned with OKEN Scanner

Nu este mai puțin evident, la o lectură cît de grăbită, că talentul abundent al fabulației guvernează în alcătuirea compozițională. Autorul a integrat episoade cunoscute sau ușor modificate din nuvele și povestiri, ambiția lui fiind în a situa momentele cruciale ale destinului central într-un cadru uman de o atmosferă particulară, sau, mai bine spus, în a oferi un contrapunct liric acelorași momente. Procedeul îl încadrează pe Fănuș Neagu într-o familie a creatorilor care nu și-au pierdut amintirile orientale, ispitiți de abundență și culoare.

Prima aproximare a semnificației scrierii poate fi, considerînd schema mărturisit estetică a celor trei strigări ale judecății de apoi, drumul unei resurecții și nașterea unei lumi noi pe vechile convulsiuni sociale. Procesul, inerent, are o forță de tăvălug care nu alege, zdrobind nu numai soarta lui Ion Mohreanu, ci înecînd în tragic, în ignoranță înțelesul evenimentelor, care par astfel pentru un întreg univers uman un substitut al destinului implacabil, o instanță care pendulează între tragic și absurd.

Plecați din Plătărăști din lăcomie de pămînt, consătenii lui Ion Mohreanu lasă în urmă întreg orizontul spațial care-i formase, Dunărea și bălțile, ocupația lor tradițională. Evenimentul are sensul evident al unei erori, deoarece dezrădăcinarea face o imediată breșă în relațiile umane ale grupului (ca în episodul cu bătrînul Căpălău) care se descompletează prin moartea fără sens și fără eroism a lui Niculai Mohreanu. Această moarte prefigurează desfășurarea tuturor celorlalte din roman: acuzate, personajele mor totdeauna înainte de a-și fi putut proba inocența, sînt victime ale unui proces orb, victime fără noblețe și aparent fără sens. Rămas orfan, eroul devine și mai evident un pribeag, un nomad fără adăpost, situație care antropologic se traduce în lipsa identității. Căutarea încăpățînată peste ani a lui Țulea Fălcosu, adevăratul vinovat, semnifică tocmai încercarea de a-și revendica situația civilă pierdută; dacă hoțul ar fi fost omorît, se subînțelege prin simetrie, personajul ar dobîndi posibilitatea înrădăcinării, ar căpăta un loc într-o structură de grup, care l-ar valorifica, l-ar valida, i-ar acorda o funcție activ masculină. Dar mereu Mohreanu rămîne un spectator, anterior ca importanță evenimentelor, nu poate *participa*. Neavînd civil și antropologic un tată, Mohreanu nu va deveni niciodată matur cu adevărat. Episodul nereușitei de la sărbătoarea Bobotezei propune o prefigurare simbolică a

Scanned with OKEN Scanner

întregii desfășurări epice ulterioare: numele — Îngerul, Învierea —, cadrul atît de neverosimil încît evoluează spre legendă, personajul instanței, veșnic nevăzut, ca și simplificarea, pledează spre a considera fragmentul un model care argumentează deja necesitatea sacrificării victimei nevinovate, sau, cel puțin, nu de tot vinovate. Nereușita a doua[7] ar putea fi reprezentată schematic prin aceea că adevăratul vinovat se sustrage — aici prin moarte — pedepsei, reparația în cadrul aceluiași sistem de valori devenind imposibilă. Prin aceste două eșecuri Ion Mohreanu ratează definitiv o vocație eroică: înfăptuind crima expiatoare, el ar fi afirmat necesitatea justiției, ar fi călmat triumful demnității umane. Situația e de tragic inversat, căci dacă noul, prin acțiunea sa, provoca un mecanism implacabil al dreptății, afirmînd prin riscul asumat superioritatea conștiinței, a rațiunii, asupra destinului, personajului lui Fănuș Neagu i se refuză mereu o asemenea condiție tragică. El nu poate înfăptui un act întreg, deși așteaptă mereu „să-i vină ziua", căci, „fiecare om are odată ziua lui". Prin această întîie strigare Mohreanu este astfel definitiv exclus de la un destin tragic, este un „intrus", firește fără sensul polemic și pozitiv pe care Marin Preda l-a conferit de curînd termenului.

Episoadele pînă la a doua strigare, violent picarești, desfășurate mai toate sub zodia vitalității lui Che Andrei, îndepărtează și mai mult eroul de la o responsabilitate. Situația este aceea a așteptării, a rătăcirilor — dacă reluăm o schemă biblică. Valoarea supremă pe care o promovează acest stil de viață este *trăirea* momentului, care, împreună cu *așteptarea* și *fuga* prezentă în schimbarea permanentă de decor, sînt cele trei modalități ale „relei credințe", ale disperării, cu alte cuvinte a[le] refuzului deliberat al tragediei. Adăugînd semnificația episoadelor anterioare primei strigări, în care Mohreanu pierduse accesul la un spațiu care-l consacra, obținem conturat un itinerar analog rătăcirii prin deșert a izgoniților din Canaan, dar care este ambiguu sub raportul tragismului. Prima secvență se integrează evident schemei amintite a inaccesibilității tragicului eroic în afara spațiului închis, consacrat, al tragediei; a doua, dovedind un timp al repetiției, specific situației tragice și anterior timpului evolutiv, ar fi o inconsecvență. Dar interesul frag-

---

[7] Eliminăm aici cuvîntul „care", provocator de anacolut. (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

mentelor acestea e tocmai acela că, prin contaminarea a două scheme, una clasic tragică (protestul împotriva destinului) și alta a unei drame a damnării (rătăcirile celor ce și-au părăsit patria — ca spațiu sacru), autorul reușește să depășească impasul tragicului modern. Practicat în varianta sa absurdă, tragicul pierde sensul demnității, devine derizoriu; Fănuș Neagu evită o asemenea posibilitate tocmai printr-o schimbare de perspectivă: dacă, în prima acțiune a romanului, personajului simbol i se refuză accesul în sfera tragicului, secțiunea a doua, consolidînd în Mohreanu inapetența eroicului, îl consacră în schimb ca apanaj al grupului social căruia îi aparține. În aceste fragmente toți cei refugiați la Agulești au fugit de acel infern de calcar alb și soare înapoi la Dunăre, iar satul trăiește realitatea, autentic tragică, a războiului. Dacă în prima parte Ion Mohreanu era un simbol al rătăciților din Plătărești, cazul cel mai semnificativ, acum el devine un simplu număr, veleitățile sale se reduc cu totul. Dacă după întîia strigare personajul dovedea doar neșansa nerealizării, în cadrul social al secvenței a doua Ion Mohreanu devine vinovat de neparticipare, de absență, de refuz de astădată al tragicului, producîndu-se o răsturnare de perspectivă. Cele două strigări, asemenea strigărilor biblice, se adresează unui univers în care echilibrul vital între individ și social a fost sensibil decalat, care oscilează între absurd și eroic.

Epilogul ne transportă într-un decor infernal, populat de o umanitate avînd conștiința obscură a culpabilității, reflectată în mizeria fizică a acestei cîmpii cu porci negri și inundată cînd de noroaie cînd de praf. Pentru ca toată omenirea suferindă să recîștige o solidaritate demnă, trebuia ca banuiala delațiunii să dispară; se alege deci o jertfă, fără o vinovăție dovedită, dar care răscumpără suspiciunile reciproce ale membrilor colectivității. Abia acum Ion Mohreanu participă la o soartă tragică, dar nu prin pasiune justițiară, ci prin pasivitate de victimă, cîștigîndu-și prin aceasta o individualitate integrată funcțional și răscumpărînd, prin sacrificarea lui aparent fără sens, o întreagă colectivitate. Și în acest punct destinul său este ambiguu: o moarte absurdă, fără eroism, dar care din perspectiva trecutului îl valorifică și ca individ, și pentru grupul social: Mohreanu a fost pedepsit de „ăl care scufundă vapoarele [...] uneori mai

Scanned with OKEN Scanner

înainte ca vapoarele alea să fi fost construite", dar „a fost atunci a treia strigare, vestind naşterea."

Cu acest roman, confirmînd apetenţele masive pentru faptul narativ de sorginte orientală, Fănuş Neagu se afirmă şi ca un scriitor aplecat spre semnificaţii ascunse, spre ambiguităţile conştiinţei, spre trecerile nevăzute între tragic şi absurd, modificînd întrucîtva imaginea pe care o acreditaseră povestirile.

ECHINOX, II, nr. 4, 1970

REÎNVIEREA „SCRISULUI FRUMOS"

O primă observaţie asupra literaturii actuale priveşte marea ei vocaţie de a-şi anexa realul, socialul. Într-o asemenea determinare profilul scriitorului devine o prezenţă civică, model al cetăţeanului sau, mai curînd, al tribunului. Semnificativă în actualitate, această orientare a prozei vine după o perioadă de căutări formale de care nu sînt străine reuşitele excepţionale ale romanului de astăzi.

Pe altă linie, e drept, excentrică acestui masiv curent al prozei, se situează filonul explorat de Matei Caragiale sau Sadoveanu, de proza lui Arghezi sau Vinea. Preocuparea de *artă* a cuvîntului, experienţa scrisului dusă la ultimele consecinţe, n-a constituit niciodată un centru de greutate al prozei noastre, după cum nu e nici în centrul literaturii actuale. Un roman ca *Princepele,* prozele din *Echinoxul nebunilor* sau, parţial, *Îngerul a strigat* refac azi o anumită linie a „scrisului frumos". Semnificativă pentru dificultatea ei e disocierea între „materie" şi „manieră", cu alte cuvinte sensul polemic pe care îl dobîndeşte „frumosul". Zădărnicia şi sensul malefic al ambiţiilor constructive — în *Princepele,* poezia universului gol, a zărilor dezvoltate, a tainelor pe veci pecetluite — în *Echinoxul nebunilor,* „paradisul beteag" al lumii de la Dunărea de jos — în *Îngerul a strigat,* sînt prilejuri de a reconstrui o estetică a derizoriului, a valorilor inversate.

Scanned with OKEN Scanner

Procedeele se situează în descendența cunoscută, de la Sadoveanu la Arghezi. A. E. Baconsky, de pildă, preia de la Sadoveanu imperfectul funcțional evocativ (de astădată folosit sistematic, nu fără respectivul risc al monotoniei), de la Sadoveanu sau Mateiu Caragiale perioada ritmată în largi falduri simetrice, de la Mateiu o anumită cruditate a vocabularului, numai că dacă la predecesori acestea sînt mecanisme ale macrocontextului, în proza lui A. E. Baconsky ele capătă o funcționalitate microcontextuală. Poetul Baconsky e un caz tipic de prozator ce duce la ultimele consecințe scrisul hermetic, inițiatic. Cu „cheie" (adică parabole, la fel cu *Princepele)* sau fără, prozele acestea *încifrează* cu o remarcabilă minuție tehnică misterul, *creînd* emoții, nu *transmițîndu-le*. Deși intens lirice, povestirile evocă, în afară și ulterior spațiului lecturii, imaginea unui scriitor rece, impasibil — a unei măști, imagine pe care o creează de obicei formula artizanală a scrisului.

„Taina" povestirilor din *Echinoxul nebunilor* pornește dintr-o abordare a prozei într-un fel specific poeziei: autorul evită *numirea* obiectului, situarea lui în timp și spațiu, suspendîndu-l în impreciziune. Timpul acestor povestiri a încremenit într-un trecut nedefinit, al unei tinereți himerice, bîntuită de spaime și așteptare: *„Era* farul și *eram* noi, care ne *adunasem* ca fluturii de noapte, stăruind în preajma luminii lui reci și pustii — stăruind fără sens, pentru că nimic din acel ținut al pierzaniei nu *ne putea răsplăti"* (s.n.). Niciodată apropierea — în sens gramatical — de momentul comunicării nu depășește distanța nedeterminată a imperfectului. Obiectele ce umplu acest spațiu sînt evocate, nu descrise, căci fiecare, izolat, e o entitate ce în dicțiunea specifică a lui A. E. Baconsky primește sensul generic al noțiunii înseși, părînd a fi scrise cu majusculă: „Pentru mine era marea... Apoi, într-o zi, a venit *marea."* (s.n.). Actul comunicării se rarefiază în lungi pauze, cuvintele semnificative în plan textual se împuținează, nuanțate la nesfîrșit de negații, sintagme restrictive și o profunzime de elemente abstracte: „Nu mai fusesem acolo. Știam că se pripășiseră cîțiva pescari veniți dinspre sud, din satele lor pierdute printre nenumăratele brațe ale deltei. De ce veniseră, nu știam. Nici n-aș fi putut ști, de îndată ce nu mă întrebasem de ce am venit eu însumi. Poate lumina pustie

Scanned with OKEN Scanner

a farului, poate nemernicia, poate aceeași lingoare a solitudinii și urîtului va fi fost pricina venirii lor". Personaje nedefinite, fantomatice: „ei", „noi", „pescarul", „paznicul", „unchiul", „Cel mai mare", „hangiul", despre care nu știm de unde vin și ce soartă vor fi avut, se înfruntă în conflicte surde, fără nume, se urmăresc fără a ști niciodată mai mult decît la început unul despre celălalt.

Universul în care, lent, aceștia se mișcă, e un orizont al interdicțiilor: „nimenea nu știa . . . n-a fost niciodată binecuvîntare mai darnică decît lenea . . . nu ne căuta nimenea și de soarta noastră nu se îngrijea decît vîntul . . . nu-l întrebam de unde venea. Sînt sigur că tot nu mi-ar fi spus. Poate că armele nici nu detunau decît în visele mele . . . Nu mă gîndeam la un asemenea sfîrșit și nici măcar visîndu-l n-am tresărit niciodată". Negația devine astfel un refren obsesiv, însoțind ca un blestem orice tentativă de acțiune, de trăire, convertind-o în absență și așteptare.

Asemenea poeziei, proza se împarte în versete, de construcție asemănătoare cu litania biblică, structurată de repetiții obsesive: „Păsări piereau din văzduh, necunoscute, bizare, cu penajul uneori alb, alteori cafeniu sau pătat de culori neobișnuite. Păsări imense cu gîturi lungi și cu ciocurile în formă de sabie sau altele mici, stoluri gălăgioase și repezi, resfirîndu-se ori adunîndu-se într-un punct mișcător sub cerul vast colindat de formele halucinante ale norilor.". Redundanța dobîndește astfel funcții specifice, creînd pe de o parte spațiul rarefiat necesar liberei respirații lirice și adîncind printr-o intensă sugestivitate (inclusiv fonetică prin frecvența negației) de tipul refrenului, melodia incomparabilă a acestei proze ce cheamă cîteodată spațierea tipografică.

În critica contemporană referințele anticalofile, chiar violente, nu lipsesc și faptul nu e surprinzător în spațiul literaturii noastre. Răspunsul scriitorilor, polemic, se referă la o inversare de date: refuzînd „poeticul" convențional, scrisul frumos se resintetizează ca și în epoca romantică din materiale de speța derizoriului, într-o reluare sui generis a esteticii urîtului.

ECHINOX, III, nr. 3, 1971

Scanned with OKEN Scanner

Addenda

SAINT-JOHN PERSE ȘI BAROCUL IMAGINII

În substanța lor intimă, de *cîntare,* de *imn,* de *odă,* poemele lui Saint-John Perse reprezintă mai degrabă o reîntoarcere la vechi izvoare ale poeziei decît o evoluție propriu-zis în sensul obișnuit veacului nostru. Itinerarii ale unei inițieri, *anabaze* ale spiritului către o condiție paradisiacă (starea de ingenuitate a copilăriei, a eremitului, a regelui, a exploratorului) poemele propun recrearea unei aventuri fundamental umane, cu alte cuvinte sînt o *poiesion* în sensul aristotelic al cuvîntului, nu o *techné.*

Călătoria, drumul sînt de aceea simbol central și axă compozițională, proiecție a sinelui deschis spre lume: „beaucoup de choses sur la terre à entendre et à voir, choses vivantes parmi nous!" Lucrurile cele multe ale lumii, vii creaturi dar și creații ale eului, iau drumul fără întoarcere. ce le duce la fruntariile deșertului, ale țării celei mai pure chiar decît moartea — „au seuil d'un grand pays plus chaste que la mort". E o mișcare comandată de „un mare principiu al violenței", în care se învălmășesc, într-o luxurianță nebună a formelor și a culorilor, ființe, animale, orașe, chemate la lumină de „darul cîntecului", privilegiu unic al „străinului" perpetuu care e poetul. Un instinct vagant, o carență a patriei ideale provoacă mișcarea și reculul ei: orice călătorie se sfîrșește la hotare ale nimicului, pentru ca dincolo de deșert să înceapă iarăși pulsația unei oaze iluzorii.

O asemenea viziune globală — „j'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces". — a spațiilor terestre argumentează un anumit patos al cunoașterii; luarea în posesie a lumii, identică ea însăși cu universul interior, cu cealaltă Terra, a visului, — „Terre arable du songe" — mizează pe o mare iluzie, contrazisă și apoi iarăși reluată. Este un efort, o încleștare despre care limbajul poetic mărturisește vizibil într-un mod care, la acest nivel, concordă cu o experiență a comunicării specifică secolului, integrîndu-se totodată într-un stil de esență barocă. Contemplarea nu se mai detașează complet de obiectul ei și nu mai produce o

Scanned with OKEN Scanner

realitate independentă; ritmica poeziei nu va mai fi regizată de o forță integratoare, limitatoare, ci va rămîne un mod de manifestare al respirației tăiate de efort.

Ô Reine sous le rocou! grand corps couleur d'écore, ô corps
comme une
table de sacrifices! et table de ma loi!
Aînée!

Realitatea poeziei nu va fi mai stilizată, nu se va înscrie în spațiul unui empireu al artei, ci va fi invadată literalmente de *natural;* în golul creat de atît de frecventele invocații, pătrund, cu o forță formidabilă, „antrepozitele de cărți și anale, cărțile astronomului și frumusețea mormîntului, foarte vechile temple de sub palmieri, locuite de un catîr și trei păsări albe și dincolo de circul ochiului meu, se întîmplă fapte secrete; tabere ridicate după vești pe care nu le știu, înfruntări de popoare pe coline și treceri peste rîuri pe burdufuri, cavaleri purtători ai scrisorilor de alianță, ambuscade printre vii, sfatul jefuitorilor prin adîncuri de grotă și manevrele peste cîmpuri pentru răpirea unei femei, negustoriile și comploturile, împreunarea fiarelor în pădure sub ochii copiilor și convalescența profeților înlăuntrul staulului, convorbirea mută a doi bărbați sub un arbore . . .“ Este o înghesuială barbară și informă, o perpetuă metamorfoză, un proteism luxuriant și brutal. Universul pare că crește, pe locul prezentului timpul readuce șuvoiul a tot ce s-a întîmplat vreodată, „istorii de familii și înrudiri“ invocate de povestitor, care își reia locul consacrat, sub „arborele de terpentină“. O minimă tehnică a convenției ni se propune, dar nu una a dicțiunii poetice, ci a unei narațiuni — autorul este „le Conteur“ (povestitorul), „l'Étranger“ (străinul, descoperitorul), iar poetul, *artifex*-ul, este „mon frère le poète“, altfel zis un alter-ego. Acest mod al lirei, ce refuză formalizarea, principiul integrant, mizează, desigur, pe o forță fără limite a imaginii; poezia devine astfel nu o artă a limitării, a reducției, ci una a extensiei, a proliferării formelor. Imaginea nu mai e construită pe sugestia pe care o provoacă identificarea, ca tehnică specifică a metaforei, ci pe sugestiile contiguității, ale juxtapunerii: „punciuri de culoarea puroiului“, „smoală și roze, dar al cîntecului“, „mari cartiere ale orașelor pe coline cu zahărul coralilor“, „am ales un loc evident și gol precum osuarul anotimpurilor“.

Scanned with OKEN Scanner

Semnificația unei asemenea preferințe de ordinul tehnicii e convergentă cu mesajul general al acestei poezii cu formele grele și atît de diverse; dacă metafora presupunea un act de cunoaștere prin integrare, prin subsumare, și al cărei rezultat rămîne precis delimitat formal, însă plurivalent în ordine semantică, această lungă comparație care se proliferează cu o extraordinară spontaneitate dă impresia de creație continuă, care încetează temporar și aproape întîmplător, cu conturele fluctuante și practic imposibil de trasat.

Toate acestea sînt caracteristici mai mult sau mai puțin sigure ale barocului ca stil al artei; barocul literar însă, cu silogismul său poetic ce instaura o tehnică ușor previzibilă a imageriei, oarecum convențională, este mai greu de identificat aici. Mai degrabă ar oferi o analogie barocul plastic atestat istoric, cu efervescența sa de forme „învoalte", după o expresie a lui Lucian Blaga. Deosebirea esențială de barocul literar atestat istoric este determinată de accentuarea caracterului „deschis" al poemelor lui Saint-John Perse, ce fructifică în ordine tehnică o experiență a formei pe care a instituit-o abia poezia secolului nostru și anume spargerea conturelor, a tiparelor, opera „informală".

ECHINOX, V, nr. 3, 1973

Scanned with OKEN Scanner

III.

Horia Zilieru, UMBRA PARADISULUI*

Recuzita și poza lirică bacoviană întîlnesc în placheta lui Horia Zilieru nostalgia eminesciană a nopții, a somnului, a stingerii și tonalitatea cavernoasă a discursului poetic macedonskian. Bacoviene sînt cenușile, palorile, descompunerea ce afectează materie și eros: „Păcatul ceara dintr-un sfeșnic curge / și nici nu simți pustia în vertebre / pe piatra arsă cum rodește febre / și plînge-n os o voluptate dulce.". Poetul exersează pe aceeași coardă o elegie a amintirilor unui tărîm primar — copilăria, basmul — convertindu-le într-o litanie a purității refuzate, o puritate mereu dorită și cu atît mai dureros absentă: „Frumoasa adormită în oglindă / stă în mormînt cu mirele de gheață / feriga cu mai multe limbi de ceață / copilăria ninsă ne-o colindă.". Pentru această nepotolită sete de *integritate* („roze", „crini", „nuferi", „lebede"), nu rămîn finalmente de contemplat decît „pietre goale" ce „vremea-n ursită vană le devoră"; în acest spațiu de „ape negre", de „vaduri scurse" ce „putrezesc galere-n țărmi de vină", obiectele ce ar recompune un univers „de poveste" se convertesc într-o magmă impură, „gingașa paloare" evocă „reptila-n plajele morgane", iar dragostea cheamă „mumii-insecte [. . .] cu spinii otrăvind altoi de rouă". Adesea tonalitatea elegiacă, ușor somnoroasă, a versurilor face locul grandilocvenței în descendență macedonskiană.

Poetul clamează: „narcoză, spaimă, în beția rară / praful din morți avortă bulbi în aer", într-o tonalitate grandilocventă, infatuată și, ca în cazul lui Macedonski, asemenea „blesteme de cădelnițî fumegoase" frizează ușor ridicolul. Poetul se revendică „om-soare", dar prea adesea o „femeie-humă, jos" îi convertește impulsurile spre înalt și doar „ce-

---

* Editura Junimea, 1970

Scanned with OKEN Scanner

nușe, flamuri, muzică și fiere / prin bronhii mari de animal ne sorb".

Aici e și pericolul unei asemenea poezii ce se hrănește din „cimitirul cu poeți"; neștiind ce să aleagă: „sînt îngerul, actorul?", poetul oscilează între un patetism gratuit, „respins de zei" și contemplarea detașată a propriului chip de „urnă funerară". Cel mai adesea, însă, cenzura e insuficientă și în fața unui „regret cît un copac enorm", de care „spaima mi se spînzură-n hotare" ne întrebăm dacă poetul e conștient de *ironia* pe care trebuie s-o implice poezia „în oglindă" pe care el însuși o practică[8].

[1970]

DESPRE „CALITATEA DE MARTOR"

Un discret și orgolios regret al neimplicării, al detașării de lucruri și sentimente străbate cartea[9] Anei Blandiana. Terorizată în poezie de arbori care poartă „vorbe" în loc de frunze, poeta teoretizează subtil acest dar — ori acest blestem — făcîndu-și din neimplicare și meditație o condiție a observatorului privilegiat, a comentatorului faptelor necesare, cu semnificație, care devin inteligibile tocmai fiindcă cel ce le relatează nu este în ele, ci le contemplă.

Într-un interviu recent, la solicitarea de a defini „calitatea de martor al istoriei", istoricul Constantin Daicoviciu făcea atît de înțeleapta disociere între cel ce trăiește istoria și căruia sensul ei îi scapă și atitudinea omului de știință, care mai tîrziu sintetizează, raționalizează vălmășagul realității trecute pentru a-i trasa liniile și conturele importante, introducînd deci o ordine nouă.

Pentru Ana Blandiana acest ultim privilegiu aparține și poetului care „există și rămîne numai prin ce reușește să nu trăiască și, netrăind, să creeze doar", aceasta chiar în contemporaneitate și propria viață. O asemenea atitudine,

[8] Recenzia a apărut, cu modificări, în *Steaua*, XXI, nr. 12, dec. 1970. (n.ed.).

[9] *Calitatea de martor*, Ed. Cartea Românească, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

fermă în necesitatea ei, nu este lipsită de un anume patos reținut, pe care pagina scrisă îl înregistrează cu sfială. S-ar spune că poeta — poetul Ana Blandiana, cum îi place și are dreptul să fie numită — se leapădă voluntar, ca într-o asceză, de tot ce ar putea-o distrage din meditație. O aspră disciplină a crizei, a neliniștii, o marchează: „Acolo unde există gîndire este posibilă criza și acolo unde se zbate criza pulsează gîndirea. Fericirea poate fi inconștientă, criza se autogîndește. Analiza și îndoiala delimitează strîns rara noastră beatitudine, care, neconturată de aceste dureroase linii, s-ar pierde neobservată".

Eliberîndu-și astfel secrete resurse, poeta se apleacă cu o atenție fraternă, deși la fel de exigentă, spre datele zilelor noastre — simțul istoriei, tradiția, conformismul, solidaritatea, singurătatea — cărora le sesizează, cu o anumită insistență chiar, aversul și reversul. Singurătatea de pildă: „Dacă omul ar vrea doar să nu mai fie singur, totul ar fi încă destul de ușor" dar „numai singur poți gîndi cu adevărat, și au existat epoci lașe în care oamenii erau ținuți cît mai mult posibil laolaltă pentru a nu rămîne singuri și a nu gîndi". Sau conformismul, „zelos paznic al bunurilor cîștigate, un depozitar conștiincios al învățămintelor dobîndite", deci valoare pozitivă într-un sens, căci „ce s-ar întîmpla dacă fiecare ar călca regulile?". Dar, se întreabă poeta, „ce s-ar întîmpla dacă nimeni nu le-ar călca?".

În cele din urmă atitudinea nu e lipsită de un anume diabolism al dialecticianului, căci poeta vede chiar și cum „fructul poartă în sine sămînța și viermele". Consecința ei ultimă ar fi un absolut tragic al neputinței, o sete mereu nepotolită de „culori curate, pure", cum clamează Ana Blandiana într-o poezie din *Călcîiul vulnerabil*. Starea în care a fost scris acest „antijurnal" se dovedește a fi, astfel, chiar starea din care emană poezia, un teritoriu în imediata ei vecinătate. Pragul care le desparte, subțire, este doar unul din limbaj. Într-adevăr, mărturisirile volumului au aerul unui discurs pentru contemporani, din mijlocul lor, cu intenție etică manifestă. Se revendică această rostire de la strămoși „din partea de nord a sufletelor noastre", de la profeții transilvani, de „o gravitate aproape greoaie", pentru care „noțiunea de joc este aproape neconținută" și a căror vocație formativă, de „leagăn" al nostru — vocație didactică în sens înalt — o continuă.

Scanned with OKEN Scanner

Această axă moralistă se poate descifra în meditația poetei care, într-o întîie parte a volumului, pune de fapt sub semnul întrebării siguranțe comode, „prefabricate", de sentimente, de trăiri, dovedindu-le substratul nesigur, pentru ca, într-o a doua secvență, începută simbolic sub semnul echilibrului, să ne ofere o pledoarie pozitivă despre curaj și temeritate, despre „recuperarea unui steag pierdut". Ni se propune așadar ca, îndoindu-ne, să ajungem la credință.

Cu alte cuvinte „calitatea de martor" nu e aceea de „spectator", cînd „treci între evenimente și lucruri emoționat, dar neimplicat". „Calitatea de martor" e posibilă doar acasă, între munții știuți și între strămoșii știuți, în orașele noastre stîngace încă și mai ales în satele noastre, acest „acasă" ce e „un loc sau un timp dispus să se lase idealizat, un loc sau un timp în stare să ia asupra sa bănuitele circumstanțe ale perfecțiunii și să însemne pentru totdeauna termenul de comparație, punctul de reper".

Înțelegem că poeta nu-și demonetizează — și nu ne demonetizează — coordonatele vieții morale, acelea care ne leagă și ne fac solidari, înțelegem că a descoperi viermele în fruct nu este un gest cu valoare anulatoare, ci o chemare spre luciditate străbătînd „îndoieli și dureroase nesiguranțe [. . .], crîncena luptă de a descoperi și spune adevărul" „luînd pe contul nostru succesele și umilințele" propriei noastre istorii.

O conștiință dilematică, amară, perfect exercitată în a descoperi fisurile propriilor ei coordonate, într-o căutare patetică nu a răzvrătirii, ci a libertății, cu alte cuvinte o conștiință contemporană ne vorbește. Cu rare insule în beatitudinea fructelor, a somnului, a verii, vocea poetei ne comunică pascaliana cutremurare în fața diversității și a infinitului, dar și orgoliul de a le fi descoperit.

Iar abstragerea, acest „destin oarecum zeesc" al martorului, îi apare în cele din urmă imposibil[ă], căci vine „momentul în care ai de ales între a renunța sau a te transforma în apărător, în procuror, în judecător și nu rareori în inculpat".

Între regretul melancolic al netrăirii, încercat demonic de poezie, și implicarea în cotidian, înconjurată de luciditate, dar de unde cuvîntul absentează, se intercalează conștiința dramatică a martorului — nu spectator — despre care mărturisește această carte.

Scanned with OKEN Scanner

UMBRIA de Adrian Popescu

Volumul de debut al tînărului Adrian Popescu, apărut într-un simultan editorial „Echinox" la „Dacia" împreună cu cărțile lui Ion Mircea, Bernd Kolf și Irinyi Kiss Ferenc, înseamnă de fapt al treilea volum de poezii în limba română al poeților de la cenaclul clujean.

Se poate observa o anumită înrudire cu poezia lui Dinu Flămînd sau a lui Ion Mircea, mai ales în măsura în care toți trei se revendică de la o înțelegere blagiană a creației și spațiului poetic. Adrian Popescu își rostește poezia cu o anume sfială juvenilă, într-o șoaptă, ce ocrotește taine: „Nu striga, va cădea un somnambul / De pe muchea catedralei în mare. / Nu spune nimic, nu clătina / Marginea lacrimei". Spațiul acestei poezii e o răsfrîngere a lumii, o „margine a lacrimei în care stăm / Ca într-un lac o constelație", un spațiu transparent și tăcut în care actele dobîndesc o materialitate suavă. O esență diafană și necoruptă, ceva de zburătoare însuși corpul poetului: „Și trupul meu se umple cu pămînt / Tulbur și dulce și plin de umezeală / și nici un strop nu îmi pătează coaja. / Într-o altă dimineață abia trezit / Am zărit un porumbel în pervaz / Și m-am bucurat la fel, străfulgerat / Că am la mînă zece ciocuri lucind / De corn și sidef". Din semnele pe care i le trimite lumea, poetul observă doar actele mici, vitale, secrete — „pleznitura gureșă de ramură de salcie", nașterea unor „pui orbi și cleioși ca mugurii". Imaginile ambigue — descompunerea, moartea, nașterea — probează facultatea misterioasă a acestei poezii care convertește prin numire lumea întreagă în cîntec, în melodie. De esență imnică, lirica lui Adrian Popescu are un sens ascensional permanent și urmărit cu luciditate, ridicînd „la modul de aur al lirei" — cum spunea cîndva Ion Barbu — tot ceea ce îl înconjoară: „Un mugur straniu sub sîn / E un fluture de seară. / [...] / Ascuns și rău să înflorească / Trupul tău peste noapte / De mult violaceu, o știi și tu, / Spre ziuă mai ales se-arată. // Într-un cîmp mlăștinos / Unde cresc flori galbene / Cineva o să-l ducă într-o zi / Făcîndu-l de tot brînduse".

O bună parte din volum e compusă din poeme cu statut *de ars poetica*. Poezia e un tărîm privilegiat, „Umbria / Provincie a Imperiului", îndepărtat, necunoscut („unde n-am

Scanned with OKEN Scanner

fost niciodată / depărtarea mea"), o zonă a idealelor platonice, la care accesul e posibil doar pe calea inefabilă a miresmelor și presimțirilor, a zborului ce figurează căile imaginarului. Actul poetic e o ardere, „Trupul meu întreg este o lumînare / Dar eu sînt flacără într-un cer străveziu", împărtășirea din el o arsură, „Trupul meu întreg este o lumînare / După ce se va fi scurs toată în țărînă / Și flacăra se va topi în albastru / Veți mai simți o arsură pe mînă." Ființa și trupul nu sînt decît un lest nevrednic, dar în care zace, obscură, amintirea zborului: „Odată am știut să zbor, odată / Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte". Poetul se desprinde din capcana pămîntului, devine un „fuior de raze-n mîna nimănui", dar din periplul privilegiat se întoarce cu „un căluș celest", cu blestemul comunicării mereu întrerupte.

Paradoxal, din conștiința chemării întru poezie poetul nu-și edifică o condiție a învingătorului, un orgoliu de demiurg; într-o tradiție franciscană a cîntărețului umil, poetul se concepe ca „smerit supus", îngăduit de „o lege blîndă" la „curțile", și în „timpul-dumnezeiesc" al trandafirului, înfățișare regală a Poeziei ca existență în sine. Iar creația e înfățișată ca o rugăciune: „Genunchii degetelor mele s-au rugat / Atît de mult, așa de sfînt aseară / [...] / Mîinile mele l-au trezit din somn / Și-a venit să-mi deschisă / Cel care locuiește înăuntru / Și peste miezul său ascuns e domn. / Trandafirul".

Apărută foarte tîrziu, printre ultimele volume ale anului 1971, „Umbria" lui Adrian Popescu este, cu certitudine, printre debuturile excepționale ale anului.

AMFITEATRU, VII, nr. 4, 1972[9]

Margareta Sterian, CASTELUL DE APĂ*

Pseudoromanul autobiografic al Margaretei Sterian se conturează în cadrul de vizibilă inspirație plastică al unui Muzeu Grévin. Pictorița caută „în figurile de ceară" ale

[9] În revistă textul a apărut cu mici modificări, operate de redacție, și fără ultimul alineat. (n.ed.).

* Ed. Cartea Românească, 1972

trecutului ecourile unei copilării triste, de copil cuminte și singuratic, adînc interiorizat. Absența părinților își pune pecetea pe imaginația tîrzie a scriitoarei, în căutarea unor rădăcini care să-i legitimeze existența. Bunica, mama defunctă, vecinii, rudele compun un univers uman vetust, o lume de distincția sfîrșitului de secol, reînviată în decorul și micile sale gesturi cotidiene. Aceasta este și lumea subiectivă a autoarei, simbolizată de destinul mamei care „a lăsat totul la voia întîmplării, adică la voia altora, nefiind în stare să ardă, să viseze, să îndure."

Mișcarea epică a cărții, divergentă, se reduce de fapt la reîntoarceri sentimentale în destinul celor cîteva personaje care i-au determinat existența. Se conturează o familie bazată pe afinități elective, o genealogie rămuroasă de femei singuratice sau părăsite, dar pline de o sfioasă și totuși necontrazisă demnitate, personaje posedate de propriul destin pe care nu îndrăznesc să și-l depășească prin propria acțiune. Portretele sînt însă de neuitat, compuse cu o artă savantă și o siguranță a tușei ce învederează ochiul cultivat al pictoriței. Metoda e tot plastică, cu accentele distribuite într-un fel asemănător literaturii unui Bassarabescu, de exemplu, evocînd întîi decorul familial, interioarele ca simbol al personajului, pînă ce ajunge în punctul de concentrație a tabloului astfel organizat, centru care e figura umană. Descripția e încă adîncită de frecventele amintiri picturale, prin care personajelor li se și precizează apartenența psihologică: „Mătușile — Tia Pia, Tia Bulissa, Tia Veneziana — erau fete bătrîne cu o înfățișare ca ruptă dintr-un caiet de schițe de Goya [...] Totdeauna coafate și date ușor cu ruj, cu cercei lungi, antici, în urechi, cu trupul uscățiv, strîns înfășurat în rochii de mătase prin care le ghiceai, și nu chiar, forma trupului — ele apăreau de dimineață în geamlîcul casei lor, adunîndu-și, cu degete lungi, rasate, și gesturi lente, măsurate și mîngîietoare, micul șal de jenilie de pe umeri, făcîndu-și de lucru printre ghivecile de flori sau vorbind cu pisicile lor care se mișcau în pas de menuet, urmîndu-le peste tot locul".

Nostalgică și lentă, cu mari virtuți evocatoare și descriptive, proza, lirică de fapt, a Margaretei Sterian, e o recuperare a orei care a trecut, o intonare taumaturgică, de unde și tonalitatea impregnată de „farmecul amintirii", cum spunea cîndva Sadoveanu.

ATENEU, IX, nr. 8, 1972

Scanned with OKEN Scanner

Ioana Postelnicu, TOATE AU PORNIT DE LA PĂPUȘĂ*

Cunoscută ca autoare a unor bune romane istorice, Ioana Postelnicu își consacră ultima carte anilor din jurul celui de-al doilea război mondial. Eroii cărții — cei trei membri ai familiei inginerului Andricu — traversează în această perioadă zbuciumată evenimentele care le vor hotărî destinele personale. Inginerul, atras de posibilitatea unui cîștig nesperat care i-ar îmbunătăți viața întregii familii, se angajează la o firmă particulară ce urma să furnizeze aparate de emisie-recepție pentru front. Vaga sa bănuială despre caracterul oneros al întregii firme se confirmă curînd, dar, lipsit de tărie, inginerul devine un pion în jocul de interese și apoi în lupta ce se angajează între patroni și grupul de muncitori ce încearcă o sabotare a producției de război. Alte evenimente vitale și a căror semnificație e lipsită de-acum de orice echivoc — arestarea unor muncitori și presiunile directe pînă la șantaj ce se fac asupra lor pentru a deconspira rețeaua de sabotaj — vor obliga pe inginerul Andricu să ia o atitudine dacă nu hotărîtă cel puțin omenească și demnă. La sfîrșit aflăm chiar că în fața Siguranței placidul inginer a probat o inflexibilitate admirabilă.

Luiza, soția inginerului, femeie frumoasă și cam superficială, își urmărește cu tenacitate idealul burghez al unui cămin îmbelșugat, fără să realizeze criza care se apropie. Doar arestarea soțului ei și apoi violențele la care o expune Sabaru, un detestabil carierist fără scrupule, o fac să se convingă de realitatea dezastrului pe care-l trăiește odată cu țara întreagă, firește, prea tîrziu, căci „momentul ei de adevăr“ coincide cu ziua morții ei.

Cu o simetrie cam fastidioasă este surprins destinul Teei Andricu. Prea mică pentru a înțelege împrejurările în care i-au murit părinții, Tea simte însă că moartea lor nu poate fi decît o urmare a conflictelor surde ce-i făcuseră să-și piardă seninătatea care marcase viața familiei în întîia ei copilărie. Destinul Teei, orfană, se precipită apoi ca într-o melodramă. Între șantajul lui Sabaru și dragostea lui Goș, prietenul uitat al copilăriei, Tea Andricu ar fi zdrobită asemeni mamei ei, dacă o tărie nouă n-ar însufleți-o pe eroină,

---

* Ed. Eminescu, 1972

Scanned with OKEN Scanner

ce astfel află adevărul asupra sfîrșitului aproape eroic al tatălui, asupra morții mamei, în fine asupra tuturor coșmarelor ce o făceau să se păstreze undeva la marginea societății. Finalul, așa cum ne așteptam, clarifică toate problemele cărții și este, după toate regulile genului, optimist.

Dincolo de artificiosul simetric al intrigii și chiar de o anumită uscăciune a personajelor, romanul Ioanei Postelnicu dovedește o abilitate compozițională puțin obișnuită. Intriga începe într-o casă ai cărei locatari, aproape toți, sînt implicați direct în acțiune, casa însăși, un imobil ce aparținuse evreilor evacuați, este un simbol sau o prevestire a destinului celor ce o locuiesc; aici se consumă evenimentele hotărîtoare, iar deznodămîntul readună aceleași personaje după ani de zile. Aproape la fel de riguroasă ca a cîtorva excepționali autori de romane polițiste, îndemînarea de a desfășura și strînge apoi firele unei intrigi are o inextricabilitate aproape matematică, producînd, ca și în cazul romanului polițist, o delectare de natură intelectuală, dar cam exterioară literaturii în ce are ea inefabil.

ATENEU, IX, nr. 6, 1972

Luki Galaction, CALAFURIA*

Autor rafinat și aproape neașteptat de stăpîn pe mijloacele prozei sale, Luki Galaction descinde, în bună măsură, din tradiții ale prozei noastre. Seducția superstițiilor legate de elementul acvatic o apropie de Vasile Voiculescu, notarea necruțătoare a ravagiilor patimii asupra sufletelor primitive — de Gala Galaction, prozele despre animale — de Emil Gîrleanu. Pentru întîia proză a volumului, *Calafuria,* este de notat și o asemănare frapantă cu excepționala nuvelă a lui Lampedusa — *Ligheia (Sirena* în altă traducere).

Ceea ce unifică în ton volumul, deasupra varietății sale tematice, e o extraordinară capacitate de a nota impulsurile secrete, *tropismele* elementare ce stau la baza vieții spiri-

* Editura Minerva, 1971

Scanned with OKEN Scanner

tului. Uneori interesul scriitoarei se oprește aici, fascinat de stările de dinainte de conștiință, notînd plenitudinea vieții biologice: „Înfiorările ușoare ale timpului voiau parcă să mărturisească adînca fericire a acelui minuscul dinozaur, fericirea de a se afla acolo, pe piscul muntelui său, cu capul înălțat printre noi [...]", sau țipătul durerii într-un corp cu viață împuținată: „Într-un singur punct palpită un slab centru încă viu. Într-o parte, o vagă senzație de ceva străpuns cu rana ascunsă a unei aripi închise molatic asupra durerii. Acum durerea se îndepărtează, se desprinde fără a adormi, trăindu-și viața ei proprie într-un punct ce nu mai are legătură cu omul din pat decît într-o formă ireală, fără interes".

Din același strat tulbure, mai vechi și mai adînc decît conștiința, se ridică la lumină impulsuri obscure, cu o valoare morală incertă, oricum depășind sfera trăirilor de la lumina zilei. Pentru Benedict, om al cîmpiei, marea a fost la început o posibilitate de a scăpa din robia muncii la cîmp, dar din „întinderea nesfîrșită de opal și lapte" a mării i se arată și întîia dragoste, Elfride, și Sirena înșelătoare cu ochii ca apa, simbol al spiritului adîncurilor ce-l atrag fără putință de împotrivire. Tot din apă pare să răsară și figura subțiratică și parșivă a Păstrugăi, fata vitregă de care Vladimir, eroul povestirii *Patima*, e atras fără să știe întîi, și apoi sălbatic, cu disperare parcă. O lipsă totală a comentariului moralizator, care ruina pe dinăuntru literatura tatălui său, dar și o absență a unor valori pozitive opuse vieții preconștiente a acestor eroi, compun o proză de mare intensitate poetică, dar parcă fără frîne și fără orizonturi, impasibilă și rece.

Mai plină de fervoare umană, poate tocmai de aceea cu totul excepțională, *Doamna de pe podul de fier* înregistrează, în perimetrul specific al prozei onirice, un caz de iubire de dincolo de mormînt, profund și plin de căldură. Victimă a unui accident stupid, eroul, acum spirit, o descoperă pe cea care-l strivise cu mașina, eliberîndu-i de fapt sufletul din cătușele lutului. O atracție de același tip obscur, un *tragism* de astă dată al esenței nemuritoare din noi, presează eroul să-și aducă Doamna în lumea lui superioară. Un adevărat poem imaterial al afinităților elective, al iubirii ca fapt unic, ca întîlnire între două spirite ce se caută într-o veșnicie, regăsindu-se dincolo de existența individuală: „— Veniți cu mine, îi spusei și o învăluii cu duhul meu, cu o căldură

Scanned with OKEN Scanner

nouă și stranie pe care nu o mai simțisem vreodată pentru ea. Se lăsă condusă și, curînd, ne găsirăm departe de locul acela, care fusese poarta de intrare pentru mine, cît și pentru ea, în această lume infinit mai bogată și mai interesantă decît aceea de care vă agățați, voi toți, cu atîta încăpățînare, acolo jos".

ATENEU, IX, nr. 5, 1972

Francisc Munteanu, STRADA SEMAFORULUI* și TESTAMENTUL**

La întîia lor apariție, povestirile lui Francisc Munteanu frapaseră prin orizontul lor larg deschis spre realități umane din cele mai diverse, prin febrilitatea narațiunii. Din nefericire, nu la fel stau lucrurile la o lectură împrospătată astăzi, cînd se poate vedea în ce măsură interesul pentru cazurile umane „interesante" nu e decît apetență pentru senzațional, iar ritmul alert al povestirii — o formă de superficialitate.

Povestirile din *Strada Semaforului* sînt confesiuni abia mascate, integrabile în literatură mai ales prin schema lor picarescă. Din copilăria mizerabilă petrecută în strada Semaforului, un fel de lume nouă, ca și *Groapa* lui Eugen Barbu — dar nedelincventă, se trag fire nevăzute ce unifică întîmplări petrecute în cele mai insolite locuri: o școală de corecție, una profesională, Budapesta celui de-al doilea război, apele Dunării, Bucureștiul în bombardamente, Ploieștiul, ș.a. Unificarea aceasta provine din persistența aceluiași povestitor, actor totodată, sau numai spectator al aventurilor narate. Promiscuitatea vieții în mahalaua natală, și apoi aceea a așezămintelor așa-zicînd educative, sărăcia descurajantă își pun amprenta pe psihologia povestitorului. Răutăcios și crud adesea, cu cruzimea inocentă ce o au și animalele în lupta pentru viață, obraznic și impertinent, naratorul devine un *caracter* doar în momentele sale de curiozi-

---

* Ed. Dacia, 1971
** Ed. Cartea Românească, 1971

Scanned with OKEN Scanner

tate pentru semeni, curiozitate în care vom găsi și resortul de fapt al acestor *mărturisiri*. Există în acest tip de literatură un anumit patos al participării ca datorie omenească, un sentiment înrudit cu acel „să nu uiți, Darie" din *Desculț*, dar despuiat de poezia amară a lui Zaharia Stancu. Schema epică a acestor povestiri e influențată tocmai de caracterul întîmplător, lipsit de necesitate, pe care-l au întîlnirile naratorului cu eroii săi, în momente care-și pierd de aceea caracterul de convenție literară ca să devină divagații, colaje la rememorările autorului. Întreg volumul are un aer voit, dar nu fericit, de scriere ocazională, în care intriga proliferează în toate direcțiile, unificată doar de suflul mizeriei din strada Semaforului, care imprimă un aer comun. Ce se salvează din această „colecție de rarități" — cum spune însuși autorul, sînt cîteva *cazuri* umane ce argumentează mai strîns un comentariu despre demnitate și fidelitate, despre iluzie și realitate. Unul este *Domnul David*, un pictor evreu, constrîns de împrejurări să picteze reclame, om integru și pur, care nutrește o mare dragoste nefericită; povestită reținut și demn, fără un regret pentru anii pierduți zadarnic, fără comentarii melodramatice, soarta acestui om ar avea ceva de „durere înăbușită", dacă n-ar fi compromisă de un final detestabil prin senzaționalul său: exact în ziua în care domnul David ar pleca spre libertate, spre Elveția, ghetoul budapestan este trimis în lagăr!

Testamentul, volum de mai marcată elaborație literară, dezvoltă aceleași procedee ca și primul. Itinerarul cosmopolit al autorului, care ba trece Ecuatorul, ba poposește pe aeroportul Romei, exprimă aceeași fugă de investigația în profunzime în psihologii. Autorul nu contemplă lumea, ci o vizitează, nu cunoaște oamenii — face doar cunoștință cu ei, cum spune un personaj. De aceea spațiul în care se situează este unul ce se deschide spre toate zările: gara, portul, aeroportul. La fel de semnificativă este compoziția acestor povestiri, care sînt, mai toate, niște înscenări ale ritualului narațiunii. În *Un plic cu piper*, de pildă, autorul, în timpul unei călătorii, ascultă de la un tînăr gazetar povestea lui Iuliu Behm. Tînăr orfan, cam nedotat pentru școală, eroul devine vînzător într-o băcănie, urcă încet în ierarhia *sui generis* a meseriei, ascensiune ce, printr-un transfer psihic de natura proceselor obsesionale, i se înfățișează, simbolic, sub chipul posesiunii boabelor de piper ajunse la prețuri fabuloase în timpul războiului. Obsesia acestui meschin

Scanned with OKEN Scanner

simbol ajunge cotropitoare chiar cînd își pierde suportul și, după război, ajuns gestionar la o Alimentara, eroul pălmuiește la restaurant un comesean care-i ceruse piper. Trama e destul de banală, mai interesantă pentru cititorul atent ar fi punerea ei în pagină, modul povestirii, comentariul subtextual referitor la însuși actul relatării, amînarea deznodămîntului. Întîi, autorul își exprimă neîncrederea în interesul povestirii ce va urma; în decursul relatării intervine mereu, încercînd să anticipeze finalul, creînd, adică, niște piste false; mai face un excurs sumar în psihologia gazetarului, care l-ar caracteriza pe narator; pentru ca, în cele din urmă, să se retragă în planul secund în favoarea faptelor, a tramei. Tot jocul, întreținut abil la început între narațiune și cadrul ei, între personaj ca atare și comentariul autorului se năruie într-un deznodămînt abrupt dar perfect previzibil. Pare că întreg edificiul compozițional al înscenării povestirii este neterminat, Francisc Munteanu pare a nu avea alt scop decît să amîne deznodămîntul, nu să-i descifreze semnificațiile, să-l și reverbereze sau să-l nuanțeze. Pare că ceea ce-l animă este nu curiozitatea morală a scriitorului, ci o curiozitate de tipul colecționarului; nu-l interesează semnificația umană a personajelor, ci caracterul lor enigmatic, sau senzaționalul destinului lor. De aici și aerul de diletantism, de naturalețe în sens rău, de primar, întreținut, de altfel, cu mare grijă de autor care cultivă mitul autorului-spectator, al scriitorului ce „redă" realitatea din care „se inspiră". Ca și naturaliștii, Francisc Munteanu crede în „felia de viață".

[1972]

Alexandru George, CLEPSIDRA CU VENIN*

Una din cele mai frumoase cărți de proză ale anului e, cu siguranță, *Clepsidra cu venin* a lui Alexandru George. Contestat cîteodată cu violență, în ipostaza sa de critic, autorul nu e mai puțin singular nici ca scriitor. Parabole, sau

* Ed. Eminescu, 1971.

mai adevărat, poeme, prozele volumului reiau, într-o somptuoasă și aluzivă regie, „povești [...] pe care toată lumea le-a auzit și le-a citit". Imaginația scriitorului nu-și revendică aici întîiul loc; toate aceste „povești" sînt fine reziduuri ale unor lecturi din cele mai variate, a căror arie se întinde pe un teritoriu ce cuprinde în egală măsură istoria *(Vino și vezi!, Jocul astrelor și capcana morții, Mașina de întors timpul)*, legenda *(Poveste fără sfîrșit, Fata și moartea)* ori literatura însăși *(Don Juan în Sicilia)*. Anume, scriitorul își decupează fragmente epice de o anume încărcătură criptică, fără să ocolească nici chiar senzaționalul *(Adevăratul secret al unui jucător de whist)*, cărora le compune un sistem de oglinzi succesive, savant distribuite, care le luminează sensul dar fără a le văduvi de penumbra misterului.

Reluarea mitului lui Pygmalion, de pildă *(Poveste fără sfîrșit)* începe cu desfacerea de lume a unui tînăr prinț dintr-o stirpe de seniori „mîndri și nesățioși ce tăiaseră cu sabia vastele lor domenii și impuseseră tuturor, cu violență, respect și supunere". Această întîie secvență cu o mare desfășurare descriptivă localizează acțiunea într-un decor neguros și sumbru, medieval într-o măsură, dar nedeterminat; înțelegem deci că spațiul poveștii e unul predilect al misterului, un spațiu imaginat, imobil în hieratica lui splendoare, o ramă, un cadru ce ne face să trecem în „tărîmul poveștilor". Absența de neînțeles a tînărului prinț continuă, aceeași misterioasă singurătate îi pecetluiește în secularul castel zilele și nopțile cînd, odată, „o făptură se făcea din gîndul lui și prințul o striga și o chema în tăcere [...] Și iată că încet, încet, cea invocată a căpătat trup asemeni cu orice om, și a stat lîngă el nu ca o părere". După o vreme în „burgul din Valea Umbrelor" poposi un învățat negustor străin. Ajuns la palat, străinul povestește prințului propria lui poveste, adevărată imagine în oglindă a soartei prințului, însă o oglindă ce trădează, clarificînd, transformînd de fapt, ceea ce pentru vulg era veșnica tristețe în taina adevăratei fericiri.

Inițiere și înțelepciune, mărturisire sau trădare, asemenea secvențe de povestire în poveste dovedesc o adevărată demonie, o *obsesie a spunerii*. „Tărîmul poveștilor", așa cum îl desemnează Alexandru George, e un dat definitiv, etern, imobil în splendoarea sa dinafara timpului, un mister fără sens, ca ochii orbi ai statuilor ce privesc în eternitate. O tăcere de moarte îl cutreieră: „orologiile cetluite în rugină au

Scanned with OKEN Scanner

rămas mute, clopotele care băteau secunda și ora au tăcut". Actul de a povesti, de o semnificativă frecvență, aduce de fapt în prim-plan vocea autorului, ascuns pînă acum, autor ce se substituie destinului personajelor, oferindu-le interzise plăceri *(Vino și vezi)*, înșelîndu-le *(Fata și moartea)* sau dezvăluindu-le crude adevăruri *(Viața și opera)*, modificînd totodată semnificația întregii istorisiri.

Teme eterne — căutarea idealului, a iubirii, a dreptății — figurate în cunoscute mituri, oferă autorului niște instrumente doar pentru a figura simbolic ambiguitatea și seducția comunicării; ironic, subtil și amar, adesea Alexandru George pare a ne spune că în curgerea clepsidrei cu venin care e Timpul orice poveste devine altceva și, repovestită nouă azi, ne dezvăluie o față aproape necunoscută, enigmatică încă.

ATENEU, IX, nr. 2, 1972

Mircea Ciobanu, ARMURA LUI THOMAS ȘI ALTE EPISTOLE*

După ce în jurul anului '67—'68 proza orientată cu precădere spre experimentul formal cîștigase o pondere notabilă, a intervenit aproape o ecloziune a romanelor de acută dezbatere socială, fenomen care credem că semnifică o reîntoarcere spre ceea ce poate fi considerată vocația fundamentală a prozei noastre. Așa încît astăzi, explicit sau nu, atenția criticii se îndreaptă de preferință în această direcție, lucru explicabil și iarăși tradițional pentru critica românească.

De aceea, poate, proza lui Mircea Ciobanu, care menține, în ciuda siguranței ei remarcabile, un ton experimentalist, este destinată parcă să rămînă într-un con de penumbră. Dificultățile ei nu sînt puține și e nevoie de multă iubire pentru ca cititorul să-i surprindă secretul mecanism. Autorul e preocupat mai ales de soarta artei, care i se înfățișează într-un perpetuu pericol. A tenta un act artistic e o aventură

* Ed. Eminescu, 1971.

riscată, care, odată începută, angajează întreaga ființă a creatorului pînă la a-l devora. Tentația drumurilor laterale nu e mai periculoasă decît tentația perfecțiunii, abis de unde îndoielile izvorăsc, dramatice: „În locul unde cuvintele sînt lăsate afară domnul Ioan își pierduse, fără să știe, încrederea în puterea de convingere a propriului glas. Singur, perseverînd asupra cine mai știe cărui cîntec, al său ori al altuia, nimeni nu-l asculta și cum rareori se-ntîmpla consfințirea cu martori a cîntecului, cum pentru exigențele auditoriului eforturile în plus se dovediră (tot acolo unde cuvintelor li se interzice trecerea) de prisos, îndoiala venind nechemată, aidoma despicărilor de pămînt, lente dar cu atît mai greu de oprit".

Textul, fascinant ca scriitură, este de fapt o autoanaliză prin ricoșeu, nemiloasă și crudă. Autorul își caută propria esență, febril, investigînd cazuri limită ale comunicării prin cîntec ori cuvînt, uitînd parcă orice condiționare posibilă, biologică sau socială, a conflictului cu sine însuși al artistului. Pentru Mircea Ciobanu, arta nu pare a exista ca un *ce*, ci doar ca un *cum:* „Atunci am recitit totul — și mi s-a năzărit că nu e drept să rup cele scrise înainte de a le asigura curățirea lăuntrică (mai existau nădejdi încă!): ba, între gînduri s-a ivit unul cît o dojană, mi-am zis chiar: E lesne să lepezi conture fără înfățișare și preț! Și m-am bucurat, căci amînarea se prelungea cu încă un pretext, cu unul despre care s-ar fi zis că seamănă cu o cauză adevărată. Și mi-am adus aminte că pentru arderea de tot se alegeau vietăți fără pată și fără cusur".

Condiția tragică a acestei proze este că, în fervoarea unei dezbateri intelectuale, de mare elevație și puritate, își autodevoră obiectul; rotundă, închisă, desteaptă imaginea șarpelui care-și înghite coada.

ATENEU, IX, nr. 5, 1972

Gabriel Gafița, MOARTEA MĂȘTILOR*

Volumul lui Gabriel Gafița dovedește din partea tînărului autor o încercare ambițioasă în genul, foarte modern, al parabolei (deși n-am înțeles de ce autorul își intitulează

* Ed. Cartea Românească, 1971.

„nuvele“ aceste proze). Meditația asupra destinului omului, în această formulă, e prin sine un certificat de temeritate în literatura modernă, ce a dat atîtea fericite modele, însoțit însă de rigori de cea mai mare stringență. Conștient, probabil, de dificultatea intreprinderii sale, Gabriel Gafița nu-și precizează formula și gravitează încă pe orbite cunoscute.

O formulă posibilă a parabolei, aceea kafkiană, a unui realism minuțios în care cotidianul tern evadează în halucinatoriu, este fericit adoptată în *Scara principală,* de pildă. Un fapt mărunt — interdicția pe care portarul unui imobil o aplică la intrarea pe scara principală — devine pentru erou rațiunea unor tribulații fără sfîrșit prin care ia act de caracterul de enormă formalitate al îndeplinirii legii, de ironia rece a destinului care îi transformă prezumtivul aliat în viitor călău. Progresia terorii fără nume de care eroul e cuprins în vastul edificiu al reședinței primatului e foarte autentică, amintind de ilustrul model: „O mulțime de uși mă puneau într-o nouă încurcătură: în fața căreia din ele trebuia să aștept? Aproape că uitasem ce prilejuise venirea mea acolo — adică nevoia de a explica marea noastră nemulțumire cuiva. Despre ce era vorba de fapt? O perdea opacă se lăsase deodată între mine și scopul venirii mele; nu-mi aminteam nimic din ce repetasem acasă și pe drum. Noaptea domnea în capul meu [...] Am început să măsor camera cu pasul și să studiez fiecare ușă în parte, însă toate erau la fel, parcă dinadins pentru a induce în eroare. Deodată, la stînga, în spate, una din ele s-a deschis, au ieșit un bărbat și o femeie, obișnuiți la înfățișare, cu cîte un vraf de hîrtii sub braț și, trecînd pe lîngă mine, au intrat, discutînd, ceva mai încolo“... etc.

Reluarea, cu un permanent subtext aluziv, a unei anecdotici din patrimoniul clasic al genului prilejuiește iarăși cîteva reușite, adevărate istorisiri cu cheie — *Mitomantologie, Răzbunarea lui Yarmin.* Este remarcabilă detașarea de datele și semnificațiile inițiale ale mitului; din povestea lui Icar, pe care autorul îl închipuie în figura unui tînăr răzbunător accidentat între mașini, se ridică de fapt o dramă, fin regizată, a iluzionării. Realitate și iluzie, adevăr brutal și retragere în imaginar, autorul le distribuie într-o dialectică remarcabilă, bine susținută de alura nudă, limpede, a textului ce înlesnește trasarea conturelor unui nucleu de o intensă semnificație. Mai puțin realizate, ultimele

Scanned with OKEN Scanner

două povestiri, *Regrete pentru piraţii dragi* şi *Toamna celor singuri,* adoptă soluţia unui epic simplificat, prins între seducţiile stilistice ale unei rostiri hieratice, înnobilate de mister, ce poartă pecetea prozei mateine ori, dintre contemporani, a prozelor lui A. E. Baconsky. Tocmai ceea ce remarcam mai înainte, adică scriitura nudă, detaşată, limpede, se împotriveşte aici unei reuşite, căci autorul îşi trădează, prin detaşare şi apăsare de conture, unitatea de stil poematic pe care o implică această formulă a parabolei. Uneori fraze cu o justă dispunere muzicală sînt neplăcut împestriţate de cîte o notaţie atît de violentă încît devin uşor parodice („pescari aventurieri se apropiaseră ceva mai mult de *sinistrele vase*“, „*corăbiile cu rînjet negru* au aruncat într-o seară ancora“).

ATENEU, IX, nr. 2, 1972

Tudor Vianu, CORESPONDENŢĂ

Opera lui Tudor Vianu — abstractă, epurată, impersonală, „albă“ — destinată parcă să răspundă conceptului maiorescian al criticii şi criticului, înfăţişează *un rezultat final,* definitivat cu obstinaţie, şi chiar definitiv adesea — atît cît comentariul literar poate fi definitiv. O asemenea operă implică foarte puţin personalitatea autorului: ca şi predecesorului său, lui Tudor Vianu i-a plăcut să se înfăţişeze pe sine într-o ipostază de stilizare abstractă, compunînd un portret foarte convenţional dar marcat de o senină melancolie, de distincţie. Întrebarea e dacă acest personaj e un produs al omului Vianu, sau a[l] *Operei* pe care criticul a dorit s-o edifice. Publicarea jurnalului şi a corespondenţei lui Vianu făgăduiesc revelaţii şi noi lumini asupra acestui proces fascinant al autocreării, al construcţiei sinelui într-un efort întins pe ani îndelungaţi. În fapt, prima ediţie este departe de a-şi epuiza domeniul: corespondenţa cu prieteni ca Ion Marin Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Gala Galaction, Al. Rosetti, Perpessicius [este] publicată[10] cu totul

[10] În text: 'sînt publicate'; acordul urma cuvîntul 'scrisorile', ulterior înlocuit prin 'corespondenţa'. (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

lacunar, fonduri epistolare întinse pe zeci de ani fiind reduse la unul sau două exemplare. Editorul nu mărturisește criteriile de selecție: se pare că fondul editat e alcătuit din ceea ce este deocamdată accesibil. Desigur că o asemenea obiecție nu diminuează valoarea publicației care conține cîteva scrisori de cert interes, psihologic și documentar.

Mărturiile celor care l-au cunoscut concordă în aprecierea lui Tudor Vianu. Sentimental sobru, serios, cumpătat, profesînd un optimism filosofic temperat de o adîncă și senină melancolie, profilul de clasică medalie al criticului practicînd un respect egal pentru oameni și pentru idei, pare a nu fi întunecat de nici o umbră. Scrisorile, mai ales cele din tinerețe, rectifică mult această stilizare fără a o contrazice, arătîndu-i originile și drumul trudnic al automodelării; un fragment de text critic, în care Vianu apără imaginea pe care a acreditat-o Eminescu despre sine în antume, afirmă convingerea după care personalitatea maturului, a bărbatului deplin, este o creație conștientă, obținută prin supunerea la o normă ideală. Care va fi fost modelul pe care adolescentul Vianu îl urmărea cu trudă și pînă unde coincide cu impulsurile lui primare? Lecturile juvenile, din clasicismul greco-latin și german, mărturisite o dată în plus, îndreaptă atenția spre același tipar clasic, pe care îl studia în *Idealul clasic al omului*. O ființă integră biologic și armonioasă spiritual, ce resimte conștient solidaritatea cu propria constituție corporală, se presimte abia în adolescentul cu expresie vehementă și directă a propriilor sentimente: „Sînt *trist*. Mă simt *bolnav*. Mi-e gura plină de fiere și mă doare în moalele capului.". Trăiri depresive adînci se învecinează cu altele, de frenetică bucurie, în care se deschide timpul prielnic scrisului: „crearea, cel puțin la mine, rodește în dispoziții fericite". Un astfel de temperament, cu mari amplitudini de simțire, își interzice replica imediată și deschisă: mărturisirea, cel mai adesea tîrzie, trasează largi sinusoide între poli dintre cei mai opuși: „am trăit între visul meu de ocnaș, de muncitor de noapte, luptînd cu lenea, cu frivolitatea, cu inerția spiritului, țipînd uneori înăbușit de durere și oboseală și între evadările mele sumbre în nereguli grave.".

Dar efortul continuu și conștient merge înspre depășirea tribulațiilor tinerești vehemente, spre „o armonie statornică", obținută prin „înălțarea la melancolie".

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială că structura primară a lui Vianu e o ipoteză clasică prin stabilitate emotivă, echilibru relativ al stărilor de inhibiție cu procesele de excitație. Dar contribuția acelui model moral care e conceptul schillerian al sufletului frumos — *schöne seele*[11] rămîne hotărîtoare, lucru pe care îl notifică desele referiri la autoeducație, atracția spre persoanele ce păreau a se conforma idealului.

Și dacă profilul de medalie al criticului nu se tulbură, în schimb se adîncește prin contribuția scrisorilor, care stau mărturie despre procesul, solidar cu opera critică, ce a transformat un adolescent vehement, în plină criză morală — asemenea eroilor camilpetrescieni — într-un nobil personaj, învestmîntat în roba magistrului incomparabil.

[?]

G. Călinescu, PRINCIPII DE ESTETICĂ*

Reeditarea sub un titlu unitar a scrierilor în care G. Călinescu își profesează credințele estetice este un act editorial de cea mai stringentă utilitate. Grupînd *Cursul de poezie, Tehnica criticii și istoriei literare* și o seamă de eseuri cu caracter preponderent teoretic, așa ca *Sensul clasicismului, Clasicism, romantism, baroc, Ce este realismul, Simțul critic, Critică și creație* volumul de față ne dă o privire de ansamblu asupra preocupărilor speculative ale criticului.

Preocuparea constantă și care conferă eseurilor, în ciuda eterogenității domeniilor de investigație, o remarcabilă unitate, este aceea de a reconsidera și uneori a desființa o serie de concepte și idei estetice curente. Prima este aceea a existenței unei estetici aprioric științifice; dar cîtă vreme aceasta se constituie ca un corp de observații și reflecții asupra operei, urmează că „principiile ei sînt condiționate de existența anterioară a valorii, mai mult, preceptele nici

---

[11] s.n. (n.ed.).

* *Principii de estetică*, Prefață de Ion Pascadi, București, E.P.L., 1968 (n.ed.).

nu pot semnala valoarea, aceasta fiind reperată doar de gustul lectorului, căci ele s-au născut „inconștient sau nu din nevoia simțită de o întinsă clasă de intelectuali de a vindeca lipsa sensibilității artistice prin judecăți așa-zis *obiective*, adică în fond străine de fenomenul substanțial al emoției". În acest sens, efortul prefeței de a reliefa aportul lui Călinescu în sensul „argumentării științifice a inefabilului artistic" mi se pare inutil. În *Domina bona* punctul de plecare este viziunea lui Caragiale asupra spațiului românesc care, chiar schematică și simplificatoare, este nelipsită de un vast ecou. Personajele caragialești se caracterizează prin ireductibilitatea la o dogmă, sînt „inteligente", calitatea lor de bază este capacitatea de a întreprinde noi experiențe, îmbogățindu-se moralmente chiar în dezacord cu o posibilă demnitate și integritate etică. Tipul acesta e al „pașoptistului" pus în postură ridiculă de Caragiale și criticat de Maiorescu drept adept al „formelor fără fond". Dar, admițînd că fondul îi dă tensiunea spiritului, nu manifestarea sa, înseamnă că Maiorescu era în confuzie și reducea fondul la depozitul obiectiv de cunoștințe, cînd adevăratul formalist el era. Capacitatea speculativă a lui Călinescu, atîta vreme contestată, se relevă; numai că ea nu se exercită doar la desfășurarea demonstrațiilor, ci la conceptul însuși, iar atunci cînd definiția sa este alta decît cea consacrată, ineditul rezultatului de aici provine și nu dintr-un viciu al argumentației. Dar Călinescu e un incomparabil regizor și, pe lîngă valoarea în sine a analizelor și judecăților ce ni le oferă, asistăm la un autentic spectacol de vervă și virtuozitate. De aceea ne gîndim cu regret la mult anunțatele apariții ale *Istoriei literaturii române*[12] și ale altora, devenite deja rarități pentru bibliofili.

ECHINOX, I, nr. 2, 1969

Al. Piru, VARIA. PRECIZIUNI ȘI CONTROVERSE*

Dincolo de diversitatea uneori deconcertantă a problemelor asupra cărora i se apleacă investigația, culegerea pe care o publică Al. Piru învederează o anumită unitate de

[12] Sic! (n.ed.).
* Ed. Eminescu, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

metodă. Se poate ușor vedea că aceste articole, publicate deja în periodice, sînt niște însemnări preliminarii unei istorii a literaturii române, pe care, cu siguranță, profesorul Piru o va scrie odată.

E locul să afirmăm din nou că puțini sînt criticii de astăzi care să dispună de o atît de impresionantă documentare prealabilă, operație imperios necesară, și așa cum arată autorul adesea neglijată, dar și supralicitată pe suprafețe mici (Dan Zamfirescu). Întîiul comandament pe care istoricul și-l propune este o viziune a totalității, aplicată întîi operei unui scriitor, apoi unei întregi perioade, și, în fine, literaturii române în ansamblul ei. Faptul contrariu este mai ales un efect al activității critice cu regimul ei sporadic. Următorul demers ar privi unghiul de vedere cel mai potrivit de abordare globală a literaturii. Din nefericire, din obiecțiile pe care le ridică viziunii lui Paul Anghel (prea preocupat de destinul socialului în literatură [...] nu se cristalizează o poziție suficient de netă și n-am înțelege foarte clar care este viziunea particulară a autorului. Dar, în cele din urmă, curiozitatea aceasta se cade a fi satisfăcută nu de un astfel de volum, fatalmente indirect în exprimarea opiniilor autorului, ci de însăși așteptata istorie.

Critic și istoric literar, mai ales istoric literar, autorul are o metodă a „preciziunilor" ce necesită aproape invariabil un preopinent căruia îi sînt opuse un sistem de referințe documentare, adesea din propriile lucrări; controlul întregului acestui aparat depășește și posibilitățile și intențiile acestor rînduri, dar procedeul ca atare, strict expozitiv, capătă cîteodată un aspect obiectivist și cam doctoral.

Mai importante sînt cîteva idei generale pe care criticul le urmărește cu o consecvență de sorginte superior didactică. „Este nevoie de eforturi pentru promovarea, emanciparea și impunerea [...] unei anumite direcții literare care să ceară scriitorilor să se ocupe realmente de social, de condiția omului în societatea noastră? În genere, un critic și cu atît mai mult un istoric literar, ia cunoștință de fenomenul literar *a posteriori*, fiind prevenit că în multe cazuri coincidența dintre cerințele unei direcții și operă nu este decît consecința unui deplorabil sau detestabil conformism".

Enunțul repetat al unor asemenea aparente truisme face proba vocației profesorale a lui Al. Piru, adesea iritantă pentru unii, dar nu mai puțin necesară.

ECHINOX, V, nr. 3, 1973

Scanned with OKEN Scanner

Acestor „repezi ochiri asupra cărților [...] criticul adevărat le construiește o ambianță prielnică, un spațiu respirabil de idei și argumente, și aici se verifică seriozitatea unei intervenții și nu neapărat în tendința care o domină“ — mărturisește Cornel Regman într-una din nu puținele profesii de credință despre meseria pe care o exercită. Altundeva ni se vorbește despre idei ca despre „ființe vii cărora li se întîmplă la tot pasul cîte ceva și care au un cuprins lăuntric suficient de încăpător“; criticul privește așadar de predilecție spre un domeniu al ideilor vii care își susține, cu egală tărie, caracterul abstract ca și pe cel vital. Delimitîndu-și astfel un spațiu propriu de investigare, instrumentele, apoi, ale acestei critici vor fi iarăși acut personalizate; autorul uzează cu egală dezinvoltură de metodele criticii genetice, de procedee impresioniste, ca și de altele împrumutate cu o mare libertate altor îndeletniciri — retoricii, pamfletului, jurnalului intim. Vorbeam de o mare libertate și termenul este de două ori adevărat: întîi în felul în care scriitor, critic sau idee sînt priviți ca *subiect* (chiar acesta e cuvîntul autorului) pentru o punere în scenă, o regie ce urmărește un coeficient acut de originalitate, și în al doilea rînd, pentru că nu se poate detecta nicăieri nici cea mai mică urmă de stînjeneală față de instrumente care sînt asimilate — ele sau acțiunea critică — cu unelte ale unor meșteșuguri.

Sigur că o mare libertate a criticului poate însemna pentru alți ochi ireverență; personajele acestei „comedii a literaturii“, înscenate cu o răceală nu străină de spiritul secolului, n-au prea multe motive să fie flatate de lumina în care le pune Cornel Regman. Tot atît de puține motive are autorul să se mire de iritarea pe care a stîrnit-o printre colegii de breaslă; e totdeauna foarte puțin confortabil pentru criticul sau scriitorul pus sub lupă să se vadă privit cu aceeași puțină complezență ca și cînd ar fi doar o entitate abstractă sau ... mort de o sută de ani. Toate acele scrupule morale și umanitare, pe care le mărturisea Tudor Vianu în scrisoarea către E. Lovinescu în care își anunța ieșirea din

---

* Cornel Regman, *Selecție din selecție*, Ed. Eminescu, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

cîmpul criticii militante, sînt aici eludate cu seninătate și, ce-i drept, în profitul însuși al adevărului. N-am spune totuși că umoarea lui Cornel Regman este absolut neschimbată; Radu Stanca [...] [are] parte de un tratament nu privilegiat, ci doar mai cald, cu o „inimă de prieten".

Interesantă într-adevăr devine atitudinea criticului cînd se suspectează sincer și deschis că temperatura scrisului i se ridică, făcîndu-și un punct de plecare din chiar insatisfacția față de sine „căci iarăși, se știe, nemulțumirile de ei înșiși ale criticilor sînt adesea mai promițătoare decît orgoliile lor".

S-ar spune că aceste date psihologice ale criticului îl recomandă ca un oficiant al unei critici-critică — nu al unei critici de recomandare; lucrul nu este decît în parte adevărat și anume referirile privind la critică. Așa încît imaginea finală pe care o produce textul lui Cornel Regman este că ne-am afla în fața unui magistrat de la Curtea Supremă și care — așa cum se întîmplă și acolo — este ținut să „dea seama despre talente", adică să facă dreptate întîiului — așa-zicînd — incriminat, adică scriitorului. Și tot ca la o instanță foarte înaltă, delectările ce țin de natura strict intelectuală a dezbaterii sînt dintre cele mai rafinate: o pagină atletică în încheierea ei decisă, aerisită de un curent proaspăt de ironie iubitoare, și pigmentată cu reflecții spontane de întîie lectură, ce dovedesc o extraordinară memorie a momentului citirii. Căci farmecul ultim al acestei critici este în felul direct, colocvial de adresare, în modul cum își deschide generos propriul laborator, oferindu-ne nu doar un rezultat final, epurat și condensat, ci și propriul ei spectacol.

ECHINOX, V, nr. 7—8, 1973

CĂLĂTORIE ȘI LITERATURĂ

Călătoria rămîne un mod predilect de a lua cunoștință cu peisajul, iar jurnalul de călătorie — specia care mărturisește mai adesea această relație. Ca pentru întreaga „literatură de frontieră" (Silvian Iosifescu), problema cardinală

Scanned with OKEN Scanner

aici este raportul dintre realitate și ficțiune, cu alte cuvinte coeficientul de literatură al unei reflectări imediate a realului; dar, atunci cînd ajung în teritoriul literar, jurnalele, ca și scrisoarea, pătrund în esența imediatului, esență care e deja ficțiune, însă o ficțiune manifestată ca substructură, nu ca structură aparentă, și a cărei creare implică o doză similară de imaginar ca și literatura propriu-zisă.

Studierea relatărilor de călătorie prilejuiește în acest context profesorului Mircea Zaciu[1] remarci de o mare subtilitate asupra unor moduri specifice de manifestare a literaturii și a scriitorului român. Întîia dintre ele privește dispariția, la începutul secolului XX, a unei percepții și curiozități asupra spațiului; după romanticii pașoptiști, cu toții mari călători, literatura noastră rămîne „o literatură de sedentari" care, pierzîndu-și experiența spațială, își pierde „sentimentul istoric, implicit acela metafizic al Timpului". Arareori această dimensiune spațială a creației o regăsim la noi, și de predilecție pentru călătoria autohtonă. Chiar în veacul trecut, pentru un Alecsandri de pildă, spațiul montan românesc este mai incitant și mai plin de sugestii creatoare în plan imaginar decît Munții Africii de Nord; observația care se impune aici rămîne aceea că spațiul necunoscut nu devine decît rareori o dimensiune interioară, în timp ce spațiul românesc, experiență fundamentală și în plan strict circumstanțial și în sensul trăirii unei istorii, vorbește scriitorului nostru mai adînc și mai semnificativ decît aiurea. Exemplele sînt, iarăși, admirabil alese: Sadoveanu în *Olanda* rămîne un călător cu preocupări pragmatice, absent din peisajul acesta rațional și lipsit de mister, în timp ce locurile familiare ale luncii Siretului, or sălbăticiile Deltei, la fel de adesea străbătute, își dezvăluie un limbaj secret ce comunică despre timp și istorie, despre infinit și mister. Acest sedentarism, această limitare a experienței prilejuiește și o anumită carență a imaginației scriitorului nostru, observație pe care o putem găsi și la George Călinescu, cu referire, ca și acolo, prin contrast, la literatura engleză.

O consecință esențială a călătoriilor rămîne modificarea în conștiințe, nu numai pentru scriitor, desigur, a orizontului și percepției spațiului. Fenomenul poate fi studiat pentru

---

[1] Mircea Zaciu, *Dinicu Golescu; Un Alecsandri aproape de inimă, Călătorind, Un călător, Paralipomene, Spațiul românesc* în *Colaje*, Ed. Dacia, Cluj, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

călătoriile antichității, pentru marile descoperiri geografice ale Renașterii (și am cita ca model, prin metodă și rezultate, admirabilele *Călătorii ale Renașterii și noi structuri literare* ale lui Edgar Papu), pentru romantism sau pentru modificările pe care secolul XX le înregistrează în perceperea spațiului terestru. [. . .]

ECHINOX, V, nr. 4, 1973

Ion Vlad, CONVERGENȚE*

După excelente studii de metodologie a disciplinelor metaliterare *(Descoperirea operei, Între analiză și sinteză)* și de teorie a unei specii literare *(Povestirea: Destinul unei structuri epice)* profesorul Ion Vlad reeditează, pe coordonate ce pot de-acum deveni permanențe ale unei cariere critice, un demers esențial pentru condiția actuală a comentatorului literar: fundamentarea științifică, fortificarea prin contact cu disciplinele filosofice, matematice, lingvistice, istorice a statutului gnoseologic al criticului.

De la frageda condiție a cronicalului, criticul se poate ridica la generalizările esteticianului atunci cînd vocația ideilor și spiritul speculativ se adaugă fervorilor lecturii; în viziunea lui Ion Vlad itinerarul acesta se reîntoarce asupra lui însuși, devenind mai interesant în această cale descendentă, semnificativă pentru o anume societate, foarte actuală, a întreprinderilor strict teoretice și pentru o anumită foame de concret, de inefabilul nemijlocit al textului literar. Nu mai puțin, drumul acesta de la concept spre textul viu este o metodologie ce procedează la o desfoliere concentrică din afară spre centru, a realității literaturii. Sînt reconsiderate întîi concepte ale teoriei literare, permanențele unei istorii a literelor privită ca o „istorie a lecturilor" reînnoite, se trece apoi la o încercare de inserare în tipologii critice a cîtorva profiluri critice românești, pentru ca acest ultim excurs teoretic să medieze afirmarea unei profesiuni de credință, nu singulară astăzi, ci doar extrem

* Ed. Dacia, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

de limpede exprimată și urmărită consecvent. Criticul are „nostalgia lecturilor întrerupte de meditație", aspiră să rămînă un cititor, posesorul unei „experiențe inimitabile", care e „aventura" lecturii încărcată de „gravele responsabilități" ale magisteriului critic. Profesiune de credință și autentic moment de adevăr, capitolul acesta despre *Codul lecturii* dezvăluie și tristețea infuză a acestei critici: cititor pasionat, intelectualul ce practică acest tip de comentariu are de înfruntat concomitent tentația lumilor fascinante ale literaturii dar și roiul insistent de referințe care-l cheamă amîndouă cu o forță egală, fără să ajungă vreodată criticul la o condiție a lecturii inocente, către care aspiră totuși. De unde jocul atît de caleidoscopic al preferințelor înregistrate de critic în ultimele două secțiuni ale cărții, care par a mărturisi o înclinație relativistă, o fervoare permanentă a căutării, contrazisă de melancolie.

ECHINOX, V, nr. 1—2, 1973

FOILETONUL ȘI VIZIUNEA CRITICĂ

Poet prin începuturi, Gheorghe Grigurcu* nu e mai puțin un critic extrem de interesant și cu o activitate exemplară prin consecvență și fidelitate față de cîteva comandamente esențiale. Critic de poezie, Grigurcu se revendică nu de la o formulă tehnică a foiletonului, ci de la o anumită viziune asupra literelor românești. „Harta" atît de diversă a teritoriului liric actual se structurează prin raportare la direcții de bază, la elemente de continuitate ale poeziei noastre. Geo Dumitrescu, poet ce se revendică de la o „tradiție a frondei", descifrabilă în poezia interbelică, poet, deci, al unei „tradiții a noutății", — mod de a afirma prospețimea invenției poetice dincolo de inovația strictă — este legitimat tocmai prin înscriere, care „îi girează originalitatea". Se învederează într-o asemenea optică o profundă experiență de cititor de poezie, trecut de mult de capcanele modei și dis-

* *Teritoriu liric*, Ed. Eminescu, 1972

pus, în principiu, să-și supună metoda de circumstanțiere a poeziei sugestiilor pe care i le impune textul însuși. Pentru o poezie a condiției umilității limbajului, precum aceea a lui Mircea Ivănescu, criticul propune o interpretare în linia comprimării sensibilității. Pentru prima perioadă a lui Șt[efan] Aug. Doinaș se propune o filiație de la Arghezi și Blaga, după care este întîiul „poet al începuturilor", „rapsod pur și arzător al desfacerii lumii din haos". Această deschidere, această „sfială în fața poeziei" conferă criticului privilegiul rar de a anticipa evoluția unor structuri ce păreau inextricabile în înfățișarea lor momentană, cum este afirmarea (în 1968!), în cazul lui Ion Alexandru, a unui pericol de uscăciune și didacticism, afirmație ce contrazice fluxul și dimensiunea metaforică a acelui moment al creației poetului, dar care a fost spectaculos confirmată de poezia sa de azi.

Principiul ordonator al volumului se poate reduce la două comandamente fundamentale, pe cît de sumare, pe atît de eficace. Întîiul privește viziunea autorului asupra subiectului căruia se aplică: e vorba, adică, de identitatea cu sine a poeziei românești de evoluția ei circulară și, prin extensie, de identitatea cu sine a Poeziei; de aceea, orice tăietură orizontală am opera în desfășurarea temporală a liricii, secțiunea, „teritoriul liric" ce rezultă, este o imagine semnificativă a direcțiilor de bază, a liniilor de forță ale poeziei naționale. De la balcanismul de descendență barbiană al lui Leonid Dimov, trecînd prin experimentele formale, caracteristice aceluiași spațiu, pe care le întreprinde Nichita Stănescu și pînă la poezia superior umoristică a lui Marin Sorescu, de la eminescianismul unei poete ca Ileana Mălăncioiu la multiplele înfățișări pe care le ia poezia tînără ardeleană de descendență blagiană — se verifică pregnant o intuiție aplicată metodic. Al doilea comandament implicat criticii lui Gh. Grigurcu privește tehnica exegezei, mai precis supunerea acestei activități secund creatoare creației propriu-zise, poeziei, cu legile ei interioare de fapt unic. De aici, desigur, decurge diversitatea strategiei criticului și o anumită disponibilitate la solicitările atît de diverse ale poeziei actuale, dar și o fereală de ierarhizări; aici se poate descifra nu deruta în fața unei materii vii „sîngerînde" — cum spunea Lovinescu — ci un răgaz de obiectivare pe care criticul și-l îngăduie programatic înaintea unei posibile sinteze ulterioare, și, nu mai puțin, o reticență în fața opiniei

Scanned with OKEN Scanner

grăbite a momentului. Cîteodată reticența aceasta se transformă în adversitate și nu altfel explicăm rezervele ce privesc poeți promovați de corul cvasiunanim al criticii — Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau A. E. Baconsky.

Între unitatea de viziune a volumului, ce transcende formula culegerii de foiletoane, și diversitatea intrării în teritoriul liric al fiecărui poet în parte, Gheorghe Grigurcu reabilitează profilul criticului aplicat actualității și cu activitate constrînsă de regimul apariției unei reviste.

ECHINOX, V, nr. 5—6, 1973

Scanned with OKEN Scanner

B. SURSE ALE FANTASTICULUI ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ

Scanned with OKEN Scanner

Referințele despre conceptul de fantastic pe care le oferă comentariul literar românesc sînt relativ puține și mai ales foarte recente, atît prin raportare la existența de fapt a prozei fantastice, cît și comparativ cu teoria literară europeană. Literatura contemporană însă, foarte permeabilă atmosferei fantastice, a resuscitat o redeschidere a discuțiilor, ce profită acum de clarificări importante, de disocieri capabile să rezolve satisfăcător definirea conceptului, așa cum, în ciuda insistențelor și a multor intuiții valoroase, n-au făcut-o teoreticienii romantici ai secolului trecut.

Condiția ambiguă, neliniștitoare a omului contemporan este terenul cel mai propriu pentru „o reîntoarcere spre fantastic"; caracterizată de o mișcare permanentă, de o „sete de adevăr autentic" mergînd pînă la o reînviere, pe alte date, a nevoii de revelație, conștiința contemporaneității simte fantasticul ca o „formă naturală pe care o ia neliniștea noastră, atunci cînd imaginația, înainte de a întîlni miturile cărora de secole întregi oamenii le-au încredințat cele mai durabile bogății, aleargă urmărind fantome, fantome de teroare și atrăgătoare în același timp, ce se volatizează instantaneu și care nu așteaptă decît acele circumstanțe ce le-ar face să devină simboluri"[1]. Același teoretician exprimă în termenii cei mai clari și finalitatea estetică a acestei resurecții a literaturii fantastice care „permite scriitorului să descrie, în termeni concreți, în imaginea sensibilă, [. . .] problemele care ne interesează: *timpul, destinul, transcendența,* [. . .] *salvarea, dragostea*"[2] (s.n.). Toate aceste valori își mărește importanța „cu cît civilizația noastră devine mai materialistă"[3], precipitînd, exasperînd „dorința noastră de a ne salva unica bogăție, libertatea interioară"[4]. Interpretînd mai puțin categoric, dorința de evaziune, atît de frecventă și pusă adesea în evidență de sociologia contemporană, se concretizează în crearea unor *mituri* ale actualității, a căror

funcționare în psihologia socială este analogă celor create de spiritul religios, și care creează *comportamente* asimilabile celor relative la conceptul de *sacru, Dumnezeu, Nirvâna.*

Nesatisfăcută de vechile definiri ale conceptului, teoria literară contemporană a rezolvat echivocitatea termenului de fantastic (ce se confunda la început cu „opus realului" miraculos, supranatural, ficțiune pură)[5], pornind de la nuanțarea opoziției real-fantastic. Operantă pentru totalitatea literaturii fantastice romantice, aceasta se anulează pentru o bună parte a fantasticului mai nou, de la E. A. Poe încoace, care rămîne totuși în perimetrul conceptului. Mai mult, acest fel de a practica proza fantastică este simțit ca superior — evident, cu toate motivele — și creînd miracolul unei desăvîrșite identificări de substanță între operă și lectorul avizat, pînă acolo încît, după expresia lui Breton „il n'y a plus de fantastique, il n'y a plus que le réel subjectif"[6]. Cu alte cuvinte, „fantasticul este realul însuși pe care e suficient să-l vezi cu alți ochi, și este în aceeași măsură spațiul interior"[7]. Asemenea amendări apar și în teoria secolului trecut, însă — simptomatic — doar datorită unor scriitori cu o experiență remarcabilă a scrisului și care, într-un fel sau altul, au prelungit-o pînă la a prevesti afirmații contemporane[8].

Opoziția real-fantastic se anulează însă și prin raportare la lărgirea conceptului de „real", „realist" în asemenea măsură încît chiar și numai acesta singur devine o marcă comună și nu o notă individualizatoare. Cărți ca *Mimesis* de E. Auerbach sau *Despre un realism nețărmurit* de R. Garraudy — pentru a nu cita decît două cazuri tipice — demonstrează modificarea în istoria poeticii literare a preceptului aristotelic al imitării realității, împreună cu aspectele contemporane, adesea paradoxale sau greu sesizabile, ale acestei năzuințe a literaturii de a-și anexa realul. Deci notele caracteristice ale conceptului de fantastic vor putea figura exclusiv în interiorul categoriei literare de „ficțiune" în accepția pe care i-o conferă Forster[9]. Gradul de comunicare cu realul al ficțiunii fantastice nu este în primul rînd important, ceea ce contează este că literatura fantastică încheagă o „lume adiacentă celei obișnuite cu care comunică prin largi culoare, dar pe care o depășește sau o neagă" într-o măsură dată de „coeficientul personal de răsfrîngere"[10]. Cei doi poli ai universului fantastic ar fi „supraralul" și „realul interior", „misterul lăuntric"[11]; la o ase-

Scanned with OKEN Scanner

menea abordare, problema pe care academicianul Philippide o pune de curînd în legătură cu existența unui „fantastic absolut", a „arbitrariului desăvîrșit", cu „nesocotirea completă a legilor naturii", este în afară de discuție, eliminată prin definiție. Ca orice ficțiune, și proza fantastică se situează față de realul vieții la o anumită distanță și într-o anume tensiune, al cărei resort psihologic este dat de polaritatea dintre resimțirea realității ca insuficientă și atașamentul concomitent față de real; rezolvată în favoarea reproducerii realității în literatura realistă, în literatura fantastică această tensiune duce la *corectarea realității*[12]. „Metodele" pentru o asemenea „corectare" diferă și ele sînt cele care deosebesc diversele specii de fantastic, de unde și o diversitate de opinii, tonică și normală fiindcă nu este decît reflexul îmbogățirii permanente a sferei literaturii fantastice.

Tot în categoria unui asemenea „real corectat", conceptele cvasisinonime de „miraculos", „feeric", „science fiction" impun o precizare. Fără ca delimitările să poată fi categorice, și, mai ales, fără a putea drămui în realitatea operei cantitatea de „fantastic" față de cea de „miraculos" sau „feeric", se poate preciza că, uzînd de mijloace asemănătoare pe o mare suprafață coincidentă, categoriile acestea se pot deosebi prin coloratură afectivă. „Miraculosul", propriu basmului popular, este lipsit de ceea ce „fantasticul" are sumbru, grotesc, de natură de a tulbura sentimentul stenic al vieții; miraculosul este de cele mai multe ori un vehicul al pildei morale sau religioase, consolidînd deci inserția omului într-o societate dată, sau adeziunea sa la o credință anume. „Feericul" lipsit în general de substratul de adîncime metafizică de care dispune fantasticul — acționînd deci asupra unor zone psihice mai superficiale — aduce în schimb o grație poetică specifică, diafană. Literatura de „science fiction", adesea confundată cu cea fantastică, pornește de la un resort psihic diametral opus; dacă „fantasticul" se îndepărtează de realul cotidian, acest fapt n-are explicație, *nu poate fi explicat*, pe cînd senzaționalul se abate de obișnuit pentru a se întoarce la cotidian, drum pe care autorul de „science fiction" nu ostenește să-l amănunțească, adesea cu o remarcabilă capacitate logică. Delectarea artistică în cazul literaturii fantastice provine tocmai din revelarea absenței de cauzalitate, pe cînd în cazul „senzaționalului" provenea din descoperirea unui lanț cauzal, mărindu-se cu cît logica acestuia era mai riguroasă și rezolvînd o

Scanned with OKEN Scanner

„problemă“ mai inextricabilă[13]. Dintr-un alt punct de vedere, de astă-dată pur literar, în cazul „feericului“, al „miraculosului“ problema comunicării cu realul cotidian, a credibilității, nu se pune, căci ambele categorii funcționează într-un plan exterior sentimentului realului, fără să-l modifice; „fantasticul“ în schimb ridică drept principală problemă estetică crearea unei atmosfere de natură a permite infuzia de mister și credibilitatea lui printr-un ricoșeu[14]; autorul își propune, „un soi de pariu cu invizibilul în care nimeni nu crede“, menținînd concomitent „o margine de incertitudine“[15]. Sistematizînd, Al. Philippide arată că reacția la „science fiction“ ar fi întrebarea „de ce?“, la o proză fantastică „de ce nu?“, în timp ce „miraculosul“ sau „feericul“ nu solicită decît o participare și o acceptare a lor ca supranatural[16].

În disocierile de mai sus revenea mereu referirea la subiectivitatea universurilor fantastice, care, toate, depind de o anumită conformație psihică. Încercînd s-o caracterizeze, Ion Biberi se limitează la a relua *alienarea de lucruri* ca regim sufletesc permanent, convertind cotidianul în *straniu*. Sub zodia atît de modernă a înstrăinării, psihologul pune în evidență generarea unor sentimente dominate de senzația de opresiune, de amenințare iminentă, fără a se grefa pe o cauză anume; din lipsa de obiect a unor asemenea trăiri se creează misterul, senzația unei lumi subterane realului, întîmpinată cu o stare de suflet ambiguă, polarizată între spaimă și așteptare. Un asemenea complex psihic e caracteristic primitivului; ceea ce deosebește complexiunea psihică a unui fantast e însă pasivitatea, trădarea acțiunii, lipsa încercărilor de a întrerupe cursul ascendent — ca tensiune — al stării de așteptare; primitivul admite misterul ca o ipoteză pe care își construiește un sistem simili-logic de comportament; fantastul, cu aceeași ipoteză, îl acceptă irațional, printr-o iluminare ce distruge dicotomia cotidian-oniric, pămîntesc-supranatural. Insuficiența definirii pe această cale o simte însuși autorul care, după ce pronunță echivalența fantastic-oniric, o limitează imediat la „zona viselor cu senzație de opresiune și constricție morală“[17]. Într-o proximitate imediată afirmațiilor lui Biberi se situează poziția ultimelor două eseuri[18] ale sociologului Roger Caillois, pasionat dintre cei mai autentici, dar care, prea exclusivist, ambiționează să unifice într-un numitor comun definitoriu toate variantele fantasticului. Beneficiind de o remarcabilă

Scanned with OKEN Scanner

experiență în studiul comportamentelor relative la *sacru, supranatural,* autorul pornește de la a arăta că domeniul lor legitim — viața religioasă — dispărînd ca realitate socială, *sacrul* și supranaturalul devin categorii ale subiectivității, date ale unei experiențe exclusiv interioare; pe un asemenea drum, supranaturalul — cînd se manifestă — apare ca o „ruptură în coerența universală [. . .] miracolul devine o agresiune interzisă, amenințare, care sparge stabilitatea unei lumi cu legi socotite pînă atunci *riguroase* și *imuabile*" (s.n.)[19]. Înțelegem că lumea „cu legi riguroase" și „imuabile" este aceea pe care a[u] creat-o aristotelismul, geometria și logica formală, în care, într-adevăr apariția supranaturalului este de natură să trezească teroare, anxietate, perplexitate și opresiune interioară, de vreme ce această lume a pierdut contactul direct cu „sacrul". Recunoaștem cu ușurință în asemenea formulări ecoul direct al unei anumite temperaturi culturale înclinate* să subsumeze *„angoasei"* existențiale un număr tot mai mare al manifestărilor contemporane și care, cel puțin în discuția conceptului de fantastic, își manifestă efectele cel puțin din deceniul al patrulea al secolului[20]. Cu toată ralierea ei la contemporaneitate[a] și realitatea actuală a literaturii fantastice, definiția lui R. Caillois, presupunînd ca reper teroarea instaurată de eruperea sacrului în cotidian, ni se pare — ca și majorității comentatorilor români — insuficientă, deși adevărată. O asemenea circumstanțiere nu poate include fantasticul poetic așa cum îl practică, de pildă, Sadoveanu, nici umorismul fantastic al unora din nuvelele lui E. T. A. Hoffmann.

Pornind de la sugestia rupturii în coerența universală, pe care o propunea R. Caillois, [se] realizează o apropiere a conceptului în termeni care acoperă atît categoria psihică a cărei expresie e fantasticul, cît și modalitatea tehnică a ipostazelor sale în proză. Astfel, „în esența lui, fantasticul ar putea fi considerat ca expresia unei ciocniri între două (eventual mai multe) sisteme de semnificație dintre care unul poate fi cu ușurință *decodificat,* codul celuilalt (sau al celorlalte) rămînînd obscur, de unde neliniștea, uimirea, senzația de mister, descumpănirea intelectuală în fața imposibilității de a elucida. Definiția, sărăcită poate — față de cele precedente — de o anumită adîncime metafizică, este în schimb foarte utilă, mai ales pentru o cercetare ca cea

---

* În textul de bază: „închinate" (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

de față, oferind premisele unui studiu formalizat (măcar parțial) al prozei. Înlocuind terminologia metafizică cu una strict formală, discuția se mută astfel pe planul palpabil și imediat verificabil al semnificațiilor, „fantasticul" apărînd nu ca „inserție a irealului în real" ci ca „scurtcircuit între inteligibil și ininteligibil (ambele la fel de reale)". Un asemenea „scurtcircuit" are ca efect psihologic (și se poate evidenția aici în ce măsură definițiile exclusiv psihologice nu sînt solidare *operei*, ci actului lecturii sau, în cazul cel mai fericit, procesului de creație) nu numai teroarea, ci și rîsul — generînd deci comicul, grotescul sau absurdul — sau o anumită stare nostalgică[23]. „Fiindcă, [. . .] așa cum sînt *visuri (fantasme)* de care ne e frică pentru că ar putea deveni și ale noastre, sînt altele a căror absență o regretăm și care se transformă în obiectul unei nostalgii; și altele de care ne vine, pur și simplu, să rîdem. *Apariția* a ceea ce contrariază înțelegerea stă la originea celor trei atitudini fundamentale pe care le generează fantasticul (și care se suprapun adeseori): anxietatea, atracția nostalgică, superioritatea hilară"[24]. Pentru a mai preciza calea specifică prin care asemenea „scurtcircuite", „apariții nefirești" vorbesc lectorului, rămîne să amintim că nu existența lor obiectivă le face vehicule ale spaimei, nostalgiei sau rîsului, ci *posibilitatea* ca ele să *apară* reale sau nu cititorului, ceea ce înseamnă că premisa psihologică a fantasticului nu e numai într-un sentiment de insecuritate al omului în lume[24] ci și în dezorientarea insului față de propriul său interior misterios, psihanalitic vorbind, față de propriul *eu abisal*[25].

În comentariul literar românesc, primele preocupări și analize ale prozei fantastice aparțin lui Alexandru Philippide[26], nu fără legătură cu pasiunile și cunoștințele sale atît de întinse în toată literatura universală. Nici atunci, și nici în intervențiile actuale[27] (care stau, fiecare, la originea cîte unei perioade de discuții rodnice în presa literară despre proza fantastică) Acad. Philippide nu și-a propus să avanseze o definiție precisă, menționînd mai ales că scriitorul român nu are nici o experiență suficientă a unei asemenea literaturi, și nici — mai ales — o apetență specială pentru fantastic. Istoria literaturii noastre oferă — după părerea lui Al. Philippide — exemplul frapant în care — debutînd cu o proză fantastică de excepțională calitate, cea a lui Eminescu — scriitorul român pare a evita reeditarea experienței, datorită atît unor circumstanțe istorice, cît și unei spe-

Scanned with OKEN Scanner

ciale conformații psihice. Istoric vorbind, literatura română irupe în romantism, supusă unei influențe preponderent franceze, care nu putea stimula manifestarea eventualelor latențe și propensiuni spre fantastic, dovadă că, chiar cu o bună educație germană, Coșbuc a selectat din mediul german exact ceea ce concorda cu orientarea franceză, adică exotismul oriental[28]. Critica românească, și ea într-o descendență mai ales franceză, și în ultimă instanță clasică, raliată teoretic „mimesis"-ului n-a „oferit (literaturii fantastice) șansa unor doctrinari și teoreticieni", îndrumînd în schimb scriitorii spre o „literatură ce concura realul"[29]. Faptul ultim adus în discuție îi pare cu atît mai „surprinzător" lui Mihai Ungheanu*, cu cît avem o „literatură folclorică saturată de fantastic", lucru cel puțin discutabil. G. Călinescu, de pildă, remarcă absența nu numai a literaturii fantastice ci chiar a „oricărei inițiative fictive", scriitorul român fiind „îngust realist", timorat și de critică ce „condamnă în virtutea principiului observației, orice zbor fantastic", motiv de legitimă îngrijorare cîtă vreme „marile literaturi cu romane de profunditate conțin și cele mai multe romane de aventură și gratuitate epică"[30]. Dintr-un spirit de contradicție, probabil, cîțiva critici tineri care au reluat discuțiile inițiate de Al. Philippide, afirmă, dimpotrivă, permeabilitatea literaturii noastre, de la începuturile ei la „spiritul insurecțional", existența unei „vocații [...] a marilor proiecții subiective în cultura noastră"[31]. Indiferent de citarea unei liste destul de substanțiale de prozatori, literatura română nu este mai puțin refractară la fantastic, cel puțin pînă la ora actuală. Argumentarea furnizată în cazul de față nu este de loc convingătoare, și are aerul unei construcții simetrice contrazicătoare prin referință la preopinenți, criticul afirmînd că „scriitorii români au o vocație specială pentru ceea ce depășește ordinea sau realul și chiar la cei mai cumpătați dintre ei (Sadoveanu) aflăm gustul pentru ceea ce e lunar și neguros în elemente, marea plăcere de a construi utopii"[32] (s.n.), plăcere și vocație *„tot atît de puternică și, îndrăznim să zicem, tot atît de specifică* pentru partea nevăzută a existenței"[32], ca și pentru cea văzută.

Pentru literatura actuală, problema se pune în termeni oarecum diferiți, pornind de la reluarea „interesului pentru insolit, pentru straniu, pentru enigmatic"[33] după o perioadă

---

* Autoarea ortografiază consecvent: Unghianu. (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

cînd „printr-o anumită înțelegere rigidă a realismului, proză a fost pusă în situația de a se orienta unilateral“[33]. Această resuscitare a „unei tradiții ce poate fi identificată pe tot parcursul epicii românești“[33] se coroborează cu un interes sporit al criticii și teoreticienilor față de proza fantastică, concordînd și sincronizîndu-ne în mod fericit cu literatura secolului și a momentului actual.

Obiecțiile pe care același Al. Philippide le ridica chiar și împotriva posibilităților viitoare ale literaturii române în orbita fantasticului, merită să le discutăm mai larg, datorită legăturii cu „profilul spiritual al poporului român“[34], cu „contribuția culturală a românilor“[35], „caracterele specifice ale literaturii române“[36] așadar cu ideile ce au intrat în sfera „specificului național“. Sub raport moral, românul s-ar caracteriza prin „precumpănirea rațiunii, raționalism *(lato sensu)*, realism, sentiment viu al naturii, melancolia doinei, umor și vivacitate, sentiment național adînc, dar sobru, însoțit de un spirit de largă toleranță, putere remarcabilă de absorbție, spirit de măsură și înțelegere concretă a situațiilor, refuzul misticismului“[37]. La asemenea nivel al generalizărilor este dificil să faci o prognoză, însă în *totalitatea* și *solidaritatea* lor aceste note compun portretul (bovaric — afirmă E. Simion) unui exemplar uman puțin dispus în principiu să se îndoiască de propriul sentiment al realității; să nu uităm însă că orice afirmație similară celei de mai sus rămîne și aproximativă și limitată, cît și — mai ales — relativă în raport cu variația axei de referință. Ipostazările literare ale unora din aceste note morale formează, cu toate acestea, fundamentul demonstrațiilor ce caută să convingă în sensul lipsei de vocație fantastică a prozei românești. Corolarul rațiunii și al realismului amintit de Ath. Joja este mult discutatul „clasicism esențial“, atît de des amintit și de Tudor Vianu[38] sau G. Călinescu[39], care a determinat în orice caz desfășurarea literaturii noastre într-un front continuu foarte omogen, astfel încît acele scrieri foarte individuale, excentrice, imposibil de asociat unei tendințe sau orientări literare interne, lipsesc la noi aproape cu desăvîrșire. Unul din motivele ce explică o asemenea unitate — alături de vîrsta relativ tînără a literaturii culte, și de masa ei mai puțin impresionantă ca, de pildă, a literaturii franceze — este legătura placentară cu floclorul. Dacă, după cum arăta T. Vianu, „în alte culturi folclorul a încetat de a mai fi o funcțiune activă, iar scriitorii culți ai epocilor mai

Scanned with OKEN Scanner

noi au întrerupt contactul cu inspirația populară, la români producția literară populară este încă activă iar marii noștri scriitori ai secolului al XIX-lea și al XX-lea au aflat în această producție unul din izvoarele lor principale. „Motive, imagini sau o anumită tehnică au trecut din folclor în literatura cultă, creînd necesitatea amendării pe teren românesc a unor concepte ca, de pildă, acela de erudit. Odobescu prin tratarea lexicului popular[41], Creangă prin enciclopedismul în domeniul paremiologic[42] sînt amîndoi erudiți, adică mînuitori ai unor valori culturale pe care le consideră de la distanță, integrîndu-le în ansambluri diverse de cele în care își au originea. Rămîne de văzut întrucît folclorul nostru oferă premisele unui fantastic autohton. Reluînd definiția [...] pentru conceptul discutat, se poate avansa ipoteza că acel „univers semantic" al cărui cod rămîne obscur, poate fi furnizat cu ușurință de folclor ca păstrător al unor tradiții, rituri, a căror semnificație ontologică a pierit de mult, ele devenind o inerție a vieții sociale și atașîndu-se altor valori ca cea morală sau estetică. În ce măsură *apropierea* scriitorului român de fondul primar estetic al poporului modifică structura sau coloratura afectivă a prozei fantastice practicată la noi, rămîne de văzut.

O diversitate de comentatori n-au ostenit să remarce inapetența funciară a ethosului românesc pentru misticism și mister[43], de unde reticența față de fantastic. Credem că problema se pune oarecum diferit, structura — ușor de pus în evidență — a narațiunii de asemenea tip fiind foarte riguroasă, cerință ce se unește* cu aceea a unei aparent paradoxale precizii realiste[44], ceea ce produce un efect neașteptat și anume că odată cu dezvoltarea realismului, a tehnicilor de evocare, fantasticul nu dispare, ci se potențează. Nu mai departe, literatura engleză atît de atașată realismului, emanație a unei etnicități caracterizate de un pragmatism foarte manifest — a creat totuși cîteva din modelele genului. În același context, nici considerînd pe verticală situația literaturii fantastice, remarca nu se schimbă: în dinamica artă-știință aceasta din urmă cîștigînd tot mai mult teren, efectul este nu dispariția fantasticului ci modificarea lui, transformarea continuă, recursul la alte universuri și la o altă tehnică, paralel cu o creștere de loc negli-

* În textul de bază: „numește" (n.ed.).

jabilă a ponderii sale specifice în fiecare din literaturile naționale.

Ca un argument al organicității și specificității literaturii fantastice pentru noi, E. Simion[45] amintea marea diversitate a fantasticului românesc care a fost, mai mult sau mai puțin, sincronic cu dezvoltarea internă a literaturii noastre, ca și cu drumul celei europene. Motivul adînc al acestui fenomen ni se pare a fi capacitatea de reînnoire permanentă, situația de etern debutant a scriitorului român[46], care, pus mereu în fața unor cazuri, reîntinerește periodic, astfel încît la noi bătălia literară între antici și moderni n-a luat niciodată formele ei tipice, ca în Franța, de pildă. Asemenea eternă tinerețe nu face decît să confirme credința pe care o nutrim fiecare dintre noi, în „latențele excepționale“[47] ale „matricei stilistice românești“[47].

Scanned with OKEN Scanner

1. Precizări de metodologie

Acceptînd definiția dată fantasticului [...] ce pornea de la sugestia *fisurii* într-un sistem de semnificație, precizam că avantajul unei asemenea circumstanțieri ține de posibilitatea formalizării măcar parțiale a unei cercetări ca cea de față, care nu-și propune — și nici n-ar putea — să epuizeze *toată* literatura fantastică românească, *toate sursele* sau *izvoarele* literare. Tînărul critic preciza, pe urmele unor comentatori francezi, că motivele îmbibate cu supranatural nu generează fantasticul prin simpla lor prezență; e nevoie în prealabil „de o *construcție* în ordinea semnificației pentru ca ruptura să poată avea loc" (s.n.), de aceea „proza (de la anume dimensiuni încolo) este domeniul legitim al fantasticului, deși acesta e atît de aproape înrudit, pe unele laturi, cu poezia. Într-o metaforă folosind aceeași idee a fisurii, „poezia e fisura fără zid, proza realistă, zidul fără fisură" fantasticul fiind figurat prin „înfățișarea straniei case Usher"[1].

În această perspectivă, *structura* narațiunii fantastice ne apare ca foarte acuzată, rezultată din solidaritatea și tensionarea reciprocă a două *universuri de semnificații*, unul inteligibil, altul neinteligibil, aceasta fiind *morfologia* ei tipică. Relația dintre cele două universuri este de asemenea importantă, dar toate variantele ei pot fi subsumate aceleia de tensiune, manifestă sau nu. Așa încît narațiunea fantastică în varianta ei canonică s-ar reprezenta în chipul următor:

A ⟵⟶ B

A — univers semnificant inteligibil, adesea „realul", „cotidianul"

B — univers semnificant ininteligibil ca: „mister", „sacru", „subconștient", „vis" etc.

Variabilele acestei *funcții constante*[2] ar fi gradul de inteligibilitate sau de ininteligibil pe care îl conțin cele două

realități dialectice; între ele pot exista contaminări, „realul" se poate înfățișa datorită hazardului la fel ca și universul purtător de „mister"; ceea ce e mister pentru un personaj poate să fie inteligibil pentru altul, caz tipic în această variantă fiind narațiunea bazată pe „inițiere" ca nod epic. Variază de asemenea gradul tensiunii create între cele două universuri antagonice, dar, în ambele cazuri caracterul *esențial* și *operant* al schemei nu se dezminte.

Problema estetică pe care și-o pune autorul de fantastic este dublă: pe de o parte să reliefeze incomprehensibilul și „paralel (dacă nu lucid, intuitiv) [. . .] să asigure un anumit tip de credibilitate plăsmuirilor sale" credibilitate care va corespunde uneori exigențelor „realiste" dar alteori exigențelor unei lecturi „simbolice". Prima dintre aceste exigențe se realizează printr-o *distanțare* — în timp (în evocarea unui trecut fabulos, sau cețos istoric), în universuri mentale diferite (omul actual, fără sentiment al sacrului care ia cunoștință de mentalitatea primitivă, practicile ezoterice, etc.) în stratificări psihice profunde (în folosirea alternanței vis-halucinație, viziune-trezie) în distanțarea de vîrstă (percepția maturului — percepția copilului sau adolescentului); cu cît înstrăinarea reciprocă a celor două sisteme de semnificație este mai mare, cu atît *intensitatea* fantasticului va fi mai mult subliniată; lucru pe care îl intuise deja E. T. A. Hoffmann în jurul lui 1830 cînd „descria halucinații dureros de prezente conștiinței îngrozite, halucinații al căror relief insolit se detașează de o manieră izbitoare pe un fond de realitate familiară"[4].

În intenția noastră, termenul de *sursă* și-a modificat parțial semnificația; însemnînd în general elementele străine, obținute prin cultură, prin tradiția literară, pe care autorul le înglobează *structurii* pe care o construiește; neavînd posibilitatea de a trata *exhaustiv* problema izvoarelor prozei fantastice românești, am ales ca principiu de selecție tocmai definirea funcțională a narațiunii de acest tip, alegînd doar acele motive care sînt apte de a produce mecanismul funcțional specific; astfel termenul de sursă capătă o accepție restrînsă. Pe de altă parte, deși relația fundamentală dintre două universuri semnificante se păstrează, ea devine mai greu de pus în evidență îndată ce autorul nu mai face apel la reprezentările și modul de structurare proprii inconștientului colectiv, adică la inventarul de mituri socialmente constituite. Azi, de preferință, fantasticul „nu se confundă cu

Scanned with OKEN Scanner

afabulația convențională a povestirilor mitologice sau a feeriilor"[5], el devine din ce în ce mai mult interior și psihologic, creînd alte reprezentări, cele ale „mitologiei interioare"[6], care au un grad de tipicitate și sistematizare mult mai redus, deși identificabil[7]. În asemenea circumstanțe, interesîndu-ne în continuare de procesul de producere al acelui scurt-circuit între inteligibil și neinteligibil, vom studia *tehnica* prin care autorul revelează tensiunea dintre cele două domenii.

Înțelegem astfel prin *surse ale fantasticului* nu sursele *narațiunii fantastice* în totalitatea ei, ci sursele care produc *fantasticul*, ca o calitate a structurii și unității *operei în sine;* în afara acestei precizări, metoda folosită a fost cea obișnuită în studiul izvoarelor, cea istorico-literară.

Se impune, pe de altă parte, studiul într-un capitol aparte al *basmului cult,* care prezintă o situație specifică în cadrul fantasticului românesc, el fiind o *mimare* a basmului tradițional, dar o mimare care trădează spiritul acestuia prin crearea a două planuri definite în narațiune; în cazul basmului cult se mai pune și problema *tehnicii*, care are drept rezultat tocmai generarea celui de al doilea plan al povestirii.

Astfel că problema basmului cult sintetizează într-un fel ansamblul discuției, dar punînd-o pe terenul a ceea ce este mai caracteristic variantei românești a fantasticului și anume apropierea de folclorul încă viu și arhaic.

2. Basmul cult și proza fantastică

Dacă comparăm literatura română cu o parte foarte însemnată a literaturii europene — acolo unde mișcarea literară a atins cursul cel mai tipic al revoluției, adică Franța, Germania sau Marea Britanie — vom constata, firește pe urme îndelung bătătorite, frecvența preocupărilor folcloristice la scriitorii români. Culegătorii direcți ca Alecsandri, Eminescu, Voiculescu, sau debitori literaturii populare în cele mai variate proporții, scriitorul de la noi ajunge, în unele cazuri limită, să nu poată să-și recunoască *nici un precursor direct* între scriitori, mărturisind chiar: „părintele meu spiritual este poporul"[8]. La fel, creșterea și dezvoltarea la noi într-un timp foarte scurt a unei „literaturi

Scanned with OKEN Scanner

majore", premergînd oarecum realizarea în totalitate a unei „culturi majore", se explică prin exercițiul artistic îndelung, echivalent cu o tradiție scrisă, exercițiu și perfecționare realizată de literatura populară. Cu toate acestea, așa cum s-a arătat demult[9] și în numeroase rînduri, „etnograficul", „pitorescul", preluarea unor motive și modalități folclorice nu are șansa de a edifica acel mod specific de creație pe care îl caută scriitorul român. După cum spunea Blaga, „etnograficul e un material aproape la fel de indiferent ca oricare altul pentru o operă specifică"[10].

Comentatori ca Al. Philippide[11], E. Simion[12] remarcă basmul cult în varianta de proză și în cea dramatizată, ca una dintre variantele tipice ale fantasticului românesc, anexînd prin subînțelegere toată aria prelucrării basmelor. Problema merită să fie examinată mai îndeaproape, căci pe terenul labil al „prelucrărilor", neînțelegerile și confuzia de valori pînă la non valoare abundă, așa cum din nefericire ne demonstrează volumele scoase de Casele de creație populară, ansamblurile artistice și cîte alte experiențe contemporane de același gen.

Basmul însuși, în varianta sa populară, nu se integrează categoriei fantasticului, deși cataloagele de folclor ca și unii specialiști[13] folosesc termenul în legătură cu o subspecie a basmului opusă basmului „familial", „etiologic" etc., desigur atribuindu-i un sens sinonim cu ceea ce numeam „miraculos". Universul basmului este simbolic în ordinea semnificației: tot planul său narativ aparține suprafirescului, toate funcțiile sale figurează în acest unic orizont. În basm raportarea la real și realitate este o operație pur mintală, consecutivă actului lecturii: în naratiunea fantastică, apelul la real, ca univers semnificant descifrabil, se face în *interiorul* operei, este imanent acesteia, solidar cu însăși substanța povestirii. Cu alte cuvinte, raportul real — suprafiresc se exprimă în basm printr-o *analogie funcțională* a celor două universuri, în timp ce autorul fantast postulează închiderea, pierderea cheii cifrului ce dă acces la lumea suprafirescului, relația acestuia cu realul realizîndu-se prin contact, prin *contiguitate*.

În realitatea sa actuală, basmul nu mai spune literal un adevăr despre lumea vieții oamenilor, el figurînd doar o lume emblematică, adesea închisă. Substanța lui narativă, azi simțită ca „poveste", „născocire", provine totuși din istoria „adevărată" (autentică, validată de sacru a genezei uni-

Scanned with OKEN Scanner

versale, a creării omului, a descoperirilor și invențiilor primordiale. Față de mitul esențial, căruia adevărul îi este intrinsec, basmul ca realitate simbolică se înscrie în drumul descensiv pe care patrimoniul arhaic de credințe, rituri și practici îl descrie, imediat ce sacrul, ca reper pentru o mitologie total socializată, a devenit o valoare tot mai restrînsă social, trecînd prin faza monopolizării unui zeu de către o cetate (polis), o clasă socială, o confrerie de inițiați și ajungînd în cele din urmă o valoare a interiorului, a psihicului individual. Basmul ca specie artistică reprezintă o diferențiere din ansamblul primitiv al mitologiei, avînd de astă dată o funcție socială precisă, una „ludic-artistică"[15], spre deosebire de alte rezultate ale aceluiași proces de diferențiere, dintre care am mai putea cita legenda (cu funcție etiologică), sau dreptul cutumiar. De reținut că între mitologie, legende și basme, motivele circulă liber, lucru conform originilor lor comune și faptului că ceea ce le deosebește este nu *substanța* ci *funcția*. Totuși basmul mai păstrează încă ceva din funcția primară de integrare socială pe care o avea corpus-ul mitic arhaic, numai că, pe cînd basmele „înlănțuie pe agentul lor cu întreaga ființă a *națiunii*, întărind și sporind conștiința de unitate a grupului", prin „împărtășire din conștiința de neam"[16] (s.n.), comunicarea cu totemul o făcea artistul primitiv prin aceeași *participare*, însă *pe o cale magică*.

Ipoteza ca prin prelucrare universul basmului — unitar și linear în varianta populară — să se scindeze într-un fel sau altul, sau scriitorul să introducă implicit sau explicit un al doilea univers de semnificații, nu este în principiu exclusă, cu atît mai mult cu cît basmul are latențe foarte generoase în direcția fantasticului, ca toate reprezentările inconștientului colectiv.

Abstracție făcînd de prioritatea în timp a lui Eminescu, care scrisese și publicase deja în 1870 *Făt-Frumos din lacrimă*, vom observa că cel mai în spiritul basmului popular dintre prelucrătorii români este și rămîne Ion Creangă. Dar basmele sale — dacă le mai considerăm basme și nu nuvele — devin un pur pretext pentru înregistrarea cu o prodigioasă bogăție de nuanțe a reacțiilor morale în vorbire; personajele lui Creangă nici nu mai sînt simboluri concrete, devin doar niște măști, niște ficțiuni pure, fără o existență fizică, trăind exclusiv prin grai.

Scanned with OKEN Scanner

În privința lui Eminescu, vocația sa atît de certă pentru fantastic și metafizică, pornită inițial dintr-un refuz romantic al ternului, al cotidianului[17], îl face să se îndrepte, între alte izvoare spirituale, spre tărîmul povestirilor și al poeziei tradiționale. Nu încape îndoială că mobilurile sufletești ale acestei direcționări a psihicului său sînt dintre cele mai adînci; odată cu regresiunea spre un trecut mitic și mitologic — pornire ce-și are originea în chiar centrul complexiunii spirituale eminesciene[18] — poetul se îndreaptă și se autoproiectează mereu pe sine în viziunea propriei copilării. Fapt recunoscut de critica actuală, Eminescu se vrea și se ipostaziază în chip de copil și adolescent, regresiunea avînd semnificația unei reîntoarceri la o stare paradisiacă inițială, nu numai în sensul subiectiv al salvării sinelui, ci și în acela, obiectiv liric, al redempțiunii omului prin reîntoarcere la copilăria speței. Produse ale „copilăriei fericite a popoarelor“ (așa cum proclamau folcloriștii romantici), basmele îi vor fi apărut poetului ca insule ale frumuseții și armoniei, ale visului cu ochii deschiși, așa cum o dovedește vibrația lirică dintr-o mărturisire indirect autobiografică: „mi se părea că aud șoptirea acelor moși bătrîni care, pe cînd eram mic, îmi povesteau în timp de iarnă, ținîndu-mă în tremurîndele lor brațe, povești fantastice despre zîne îmbrăcate în aur și lumină, cari cîntă senina lor viață în palat de cristal“[20].

Prelucrînd în feluri diferite cîteva basme culese de el, Eminescu a ambiționat să păstreze esența basmului, rescriindu-l însă pe măsura propriilor exigențe artistice; ca desfășurare epică propriu-zisă: *Făt-Frumos din lacrimă* — singurul în proză — păstrează esența populară și poate fi asimilat tipului 313 sau 314 din catalogul Aarne-Thompson (ed. 1964), avînd 9 variante românești publicate și, respectiv, 13 variante românești culese. Cu toate acestea basmul lui Eminescu, în ce are ca artă a scrierii, sau — în cazul de față — și a descrierii, se îndepărtează de spiritul basmului tradițional. Dacă povestitorul popular se află în situație de *narator* — apropiindu-se de distanțarea pretinsă tipului pur narativ — fiind adică exterior substanței epice, poetul se pune pe sine în raport cu actul de a povesti, încercînd mereu o nostalgie difuză ce transformă *fabulosul* într-un *fantastic poetic*. Dacă naratorul anonim se concepe pe sine ca situat pe o aceeași suprafață de realitate ca și realul a cărui emblemă o oferă basmul, Eminescu se include într-o

Scanned with OKEN Scanner

relație cuprinzînd ca prim termen lumea fabuloasă a basmului, persoana sa, mai precis reacția sa interioară, fiind cuprinsă în ceea ce T. Vianu numea „atitudinea stilistică“[22]. Acțiunea este transportată de poet într-un plan al evocării, menținut constant în haloul de impreciziune și poezie creat de folosirea aproape exclusivă a imperfectului ca timp al narațiunii[23]: „pe cînd oamenii nu *erau* decît în germenii viitorului, pe cînd Dumnezeu *călca* încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pămîntului [...] *trăia* un împărat [...] și *avea* o împărătească [...] Împăratul *purta* război cu un vecin al lui. *Murise* vecinul și *lăsase* de moștenire fiilor și nepoților ura și vrajba de sînge [...] și numai împăratul *trăia* singur [...] împărat care nu *zîmbea* nici la cîntecul nevinovat al copilului nici la surîsul plin de amor al soției lui tinere [...] Se *simțea* slab, se simțea murind [...] Trist se *scula* din patul împărătesc, trist *mergea* la război [...]“[24]. Concomitent, personajele și acțiunile basmului se impregnează de atmosfera specifică eminesciană: împărăteasa Ileana se vede „albind“ ca o „umbră de argint“, „cu păr de aur despletit, cu mîinile ridicate și palidă“, ea are „mîinile reci“, ochii îi „înfloresc“ pe sînul lui Făt-Frumos ca „două stele albastre, limpezi și uimite“, adormită fiind „pare moartă“, cu fruntea „presurată de flori albastre“; fata Genarului „locuia singură ca un geniu într-un pustiu“, i se pare că „vorbește cu o stea“; morții „purtau coroane făcute din fire de raze și din spini auriți și lungi“, înaintînd ca niște „dungi mișcătoare de umbre argintii“ ș.a.m.d. Recunoaștem cu ușurință obsesii eminesciene permanente, imagini călătoare.

Astfel Eminescu creează cele două universuri concomitente: întîiul, cel al lumii de basm, impregnată de poezie difuză, îndepărtată și totuși atît de dorită, dar niciodată atinsă; al doilea, implicat în țesătura povestirii, este planul subiectiv al poetului. Resortul fantasticului rezidă în acest caz în neputința realizării apropierii domeniului copilăresc și suav, paradisiac, al basmului, sursa fantasticului fiind una de natură tehnică, aceea a subiectivizării, liricizării narațiunii printr-o anumită atitudine stilistică.

Stimulat de exemplul lui Eminescu și făcîndu-și din frecventarea folclorului un adevărat program estetic, Slavici valorifică în schimb pentru crearea fantasticului latențe interne, posibilități intrinsece basmului. Chiar dacă modalitatea preferată de autor ([culegătorul] „trebuie să privească

Scanned with OKEN Scanner

povestea din toate punctele de vedere și să combine din toate variantele un întreg frumos“[25]) pentru cea ce el numește „culegere“ este discutabilă pentru știința folcloristică, ca indică la Slavici ideea de a izola o variantă ideală („corectă“[26]), asupra căreia să acționeze în modul lui propriu, în sensul reliefării personajelor în osatura lor etică de tipuri generale, reprezentative, ceea ce îl îndemna pe P. Marcea să afirme că „tipologia umană a basmelor [...] capătă adesea o coloratură etică și, poate, aici contribuția moralistului depășește pe cea a scriitorului“[27].

Deși „combinată“ din mai multe variante, povestea *Zîna Zorilor* dovedește tactul lui Slavici, care respectă ierarhia naturală a motivelor, neintroducînd episoade laterale care ar modifica poate apartenența sa la un ciclu tematic (Aarne-Thompson, tipul 531, nu prea frecvent în perimetrul românesc unde sînt atestate doar 8 variante[28]). Comparația cu un basm moldovenesc, frapant asemănător în substanța epică (*Trei feciori,* cules în 1953 de Al. Amzulescu, O. Bîrlea, nepublicat[29]) evidențiază gustul expresiv al autorului pentru psihologie. Dar chiar această scădere în ordinea artei este productivă, creatoare, considerată prin raport la posibilitatea unui scurt-circuit generator de fantastic. Pe de o parte, autorul proiectează în spațiul poveștii, locuit îndeobște de ființe luminoase, acționate de un unic resort, acela al funcției lor specifice (în accepțiunea pe care o conferă V.I. Propp termenului), personaje cu un cod moral închis înțelegerii, taciturni, sumbri, mînați de imbolduri ascunse, inexplicabile. Împăratul, aflat de obicei într-o stare pasivă, este animat în *Zîna zorilor* de o obscură pedagogie în încercarea de a face proba de vitejie cu feciorii săi; izbucnește în imprecații înnegurate („oarbă-ți fie mumă-ta“; „neagră-ți fie lumina“) în împrejurarea în care feciorii se dovedesc vrednici, revelînd un suflet întortochiat, așa cum basmul nu prea pomenește. Se creează astfel în orizontul senin, inteligibil în plan simbolic, al poveștii, o primă breșă, dată de amănunțirea unui comportament psihologic analizat realist și care se dovedește, el, ininteligibil, straniu. În același mod, celelalte personaje — Petru de pildă — încearcă emoțiile autorului (uimirea: „vraja babei a fost bună. Abia dete Petru cu frînele de proptă, se și întîmplă [...] nu știu cum [...] un lucru înaintea căruia Petru stete uimit [...] Un cal stătea dinaintea lui“[30]) în fața supranaturalului, apărînd cu

Scanned with OKEN Scanner

aceasta un *plan al realității* cunoscute, opus celui fabulos al poveștii.

Fără a încerca să epuizăm motivele care modifică viziunea lui Caragiale în trecerea de la prima etapă a creației sale — cea a comediilor, a momentelor și schițelor — la cea de-a doua (volumul *Schițe nouă* din 1910 și cel postum *Abu Hassan*), amintim doar că volumele de după 1900 dovedesc la marele realist o insatisfacție față de modalitatea realistă — *stricto sensu* — a scrierii. De la atracția spre zone obscure ale psihicului, pînă la fabulosul manifest din basmele sale, clasicul parcurge un drum ce — de la renunțul la masca comică — ajunge la o psihologie taumaturgică a scrisului[31], imaginile de care autorul însuși fuge ajungînd să pătrundă în operă, ce primește astfel o semnificație catartică. Deosebirea — *grosso modo* — între cele două faze ale scrisului său rezidă deci nu într-o modificare a personalității autorului[32], ci în aceea că prima ar fi o emanație a eului conștient, „diurn", în timp ce nuvelele psihologice și poveștile ar fi o încercare a aceluiași eu, de a reizgoni în străfunduri, printr-un proces de sublimare, întrebări, probleme, viziuni ce se ridică din adîncurile *„psyché"*-ului*. Această disociere permite să punem în evidență în ce fel prelucrarea lui Caragiale, *Kir Ianulea*, se încadrează prozei fantastice. Atras nu de mediul tradițional al ruralității românești, ci preferînd zona balcanică a periferiei urbane, autorul pornește — mărturisit[33] — de la nuvela lui N. Machiavelli. Deosebirile dintre cele două opere, analizate amănunțit de T. Slama-Cazacu[34], sînt radicale în ce privește raporturile subtile pe care Caragiale le țese între Ianulea și Acrivița, baba și Negoiță. Inițial atotștiutor, în sensul participării sale la o forță *eficientă* superioară[34], la un domeniu al sacrului, diavolul suferă presiunea de neînlăturat a mediului; Ianulea devine un oarecare bărbat cumsecade ținut sub papuc de o soție plină de „năvîrlii", terorizat de slugi și păcălit în cele din urmă de un mărginean șiret. Oamenii dovedesc a avea o „forță eficientă" cu mult mai activă și, mai ales, statuează *ei* un univers incomprehensibil; comportamentul Acriviței — rea, mincinoasă, geloasă, bîrfitoare, cheltuitoare, dar văduvă neconsolată după ce-l pierde pe Ianulea — este paradoxal, pe cînd al lui Ia-

---

* Sic! Cuvîntul grec e, de fapt, feminin. Nu mai semnalăm în continuare această eroare (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

nulea sau Dardarot (un autentic „părinte“ al familiei infernale) este perfect coerent și normal. Caragiale practică deci un fantastic inversat, înfățișînd nu atracția universului cotidian pentru fabulos ci agresiunea „desacralizatoare“ a omului și omenescului asupra planului supranatural. Se amestecă aici sentimente și resentimente din cele mai subtile, atracții și reticențe infinitezimale, care fac din nuvelă una din bucățile antologice ale lui Caragiale; deși printr-o simplificare se pierde o bună parte din nuanțele poveștii, îndrăznim să afirmăm că linia de forță a interpretării motivului „diavolului însurat“[35] este goetheană, în sensul biruinței omului asupra forțelor infernale*.

Izvorul direct al poveștii *Calul dracului* e mai greu de pus în evidență și credem că poate fi vorba mai degrabă de un complex de influențe. P. Zarifopol indica[36] — cu titlu informativ — nuvela *Vii* de Gogol, amintind însă că e puțin probabil ca să o fi cunoscut Caragiale. „Baba — calul dracului“ nici nu e atestată ca motiv în catalogul Aarne-Thompson, ci poate figura mai degrabă ca o imagine călătoare. Proveniența ei poate fi identificată în zona de superstiții populare care a creat și credința în vrăjitoare, pornind de la imaginea primitivă a femeii ca ființă impură[37] și evoluînd în folclorul european în forme din cele mai diverse. În spațiul românesc putem cita ca o imagine intermediară aceea a „Avestiței, aripa satanei“ („Samca“)[38] din legenda apocrifă a Sfîntului Sisinie[38], pe care Caragiale o putea eventual cunoaște într-o redacție publicată la Iași în 1860 de B. P. Hașdeu[39] cu atît mai mult cu cît era interesat de narațiunile populare apocrife, cum o probează și *Kir-Ianulea*“. Există apoi și zicătoarea „baba-i calul dracului“ pe care Alecsandri o punea ca motto baladei *Baba Cloanța* (în care apare și o cavalcadă a diavolului), pe care autorul o putea foarte ușor cunoaște**. Față de tipul clasic actual — al cavalcadei în spinarea babei ca răsplată pentru oficiul de a-i aduce acesteia un iubit[40] — Caragiale deviază într-un sens care îl apropie de semnificația inițială a motivului. Aici baba este „calul dracului“ și iubita lui totodată, într-un fel de sabat cu substrat erotic neîndoios. Echivocul între planul — real? — al cavalcadei și substratul său simbolistic-erotic[41] este menținut permanent cu o finețe fără greș ce

* V. ANEXA (n.ed.).
** V. ANEXA (n.ed.).

descurajează orice tentativă de a descifra mecanismul său. Începînd cu strengărescul joc de cuvinte pe tema „podoabelor" lui Prichindel, continuînd cu sfielile ușor speriate ale acestuia față de „cheful" babei, și cu descrierea „plimbării", Caragiale propune o imagine a „misterului feminin" în variantă senilă și învești mîntat în haina umilinței, în care se amestecă trăsături morale pitorești cu pigmenții aspri ai unei „magii erotice", într-o mixtură atît de subtilă încît demobilizează demersul critic. Dovadă că (e și situația lui *Moș Nichifor Coțcariul)* comentariul literar nu s-a prea aventurat să descompună și să analizeze această bucată ce duce pînă la capăt experiența Verbului, a latențelor sale, și a celor poetice, și a celor semnificative.

Din analiza acestor două proze fantastice ale lui Caragiale, putem avansa ipoteza că, asemenea altor naturi artistice de o robustețe excepțională de tipul lui Goethe, Shakespeare, Thomas Mann, Caragiale resimte chemarea „adîncurilor", a „misterului", a „vocilor interioare", dar, călătorind *„ad inferos"* are totuși privilegiul rezervat numai poeților, de a se reîntoarce la lumina zilei. Pe scurt, această zonă a creației sale — de excepțională valoare ca „scriitură" — ni se pare a pleda mai degrabă pentru un Caragiale „demoniac-echilibrat"[42] sau — pentru a face un joc de cuvinte și a restabili mai just ierarhia termenilor: „echilibrat-demoniac" — decît „simpatetic", clasic prin excelență.

Basmul cult vădește la noi o diversitate de moduri de încadrare în fantastic, ce ne-a făcut să întreprindem mai întîi explorarea acestei zone de proză mai ales că specia în sine este una dintre caracteristicile fantasticului românesc, atît prin simpla ei existență, cît și prin semnificația prelucrării basmului. Ca univers artistic de o formalizare, o tipizare puțin obișnuită (vezi V. I. Propp, *Morfologia basmului)*[43], basmul popular este în principiu refractar modificării raporturilor sale interne cît și modificării poziției sale în ecuația creator — operă — receptor.

Cele cîteva reușite categorice analizate probează, dacă nu o apetență specifică a fantasticului ca atmosferă, cel puțin o atracție spre fabulos și fabulație (ca formă primitivă a narațiunii) de natură să precipite în anumite împrejurări funcționarea acelui mecanism delicat al cărui rezultat e fantasticul.

Scanned with OKEN Scanner

3. Cîteva surse tematice

Discutînd cîteva postulate teoretice asupra categoriei de fantastic observam că ipoteza psihologică a unei proze de asemenea factură constă în a admite prezența misterului, a indescifrabilului, a sacrului în lume. Rezolvarea estetică a acestei premise este extrem de diferită, aproape imposibil de sistematizat în mod unitar. Se poate totuși trasa evoluția literaturilor. Într-o primă fază, nediferențiată, arhaică, funcțiunea psihologică de care aminteam era departe de a se limita la domeniul artei, ea fiind o relație obișnuită, ce regiza întreagă ontologia primitivă; miturile, povestind tocmai „erupția sacrului în lume“[44], determină „retrăirea unor realități originare și [...] răspunde unei nevoi religioase profunde“[45], dar fără ca prin aceasta să nu aibă și toate celelalte valori ale domeniilor suprastructurale, inclusiv valoarea artistică; prin secularizarea progresivă a vieții sociale[46], miturile își pierd această funcție polivalentă și caracterul de „realitate“[47], devenind istorie fabuloasă, povestire simbolică cu un „conținut latent“[48], care e exterior nevoii de mister reprezentînd, dimpotrivă, o alegorie a umanului, a istoricului. Pe mai departe, nevoia de esență, de ontologic în ce are ea comun cu spiritul religiei, deci cu imposibilitatea apropierii raționale a lumii, este în bună parte suplinită de *trăirea* poetică; *experiență* și *viziune*, această trăire în plan estetic a Cosmosului apelează la vechile *scheme* și *narațiuni* ca *material* al compoziției într-un grad variabil pe scară istorică; sau, reluînd drumul, creează alte *reprezentări* echivalente, fără ca această tentativă *mito-poetică* să meargă pînă la a produce ficțiuni de analogă semnificație și valoare cu cele primitive.

Zestrea milenară a reprezentărilor culturale populare este reluată și am putea spune că, prin apetitul ei spre indescifrabil, literatura fantastică (împreună cu poezia, desigur) e o legitimă moștenitoare a Mitului. În lumina translucidă a acestor ficțiuni mitice, taina se descoperă și în același timp rămîne acoperită. Rămîne să vedem în cele ce urmează cîteva din ciclurile tematice de inspirație ale prozei fantastice românești, pentru a releva, pe cît ne va sta în putință, preferințele scriitorilor români și, de asemenea, pentru a surprinde relația lor cu literatura europeană sau cu folclorul românesc.

Scanned with OKEN Scanner

Așa cum arătam în capitolul introductiv, odată cu E. A. Poe orientarea fantasticului se schimbă; de unde înaintea lui misterul, ireductibilul era un atribut al lumii exterioare, figurat în reprezentările colective ale diverselor mitologii, după el devine interior, se referă la insondabilul personalității umane. Adîncurile eului vor fi revelate nu atît prin reprezentări ale *psyché*-ului colectivității (deși nici acestea nu lipsesc — de pildă miturile legate de interdicția incestului au același conținut latent ca și „complexul Oedip" sau „complexul Electra"), cît prin imaginile subconștientului (inconștientului) pe care le pun în evidență onirismul, stările halucinatorii sau patologice. Prin abordarea unei astfel de inspirații, fantasticul devine tot mai mult trăire individuală, dar fără ca funcționarea mecanismului său să difere în mod esențial. Mai ales că, așa cum arăta Mircea Eliade[50], singurul contract al omului contemporan cu sacralitatea lumii se realizează prin inconștient, care se structurează prin raportare la conștient ca o *mitologie interioară*.

a) *Tema dublului*

Intrată în literatura europeană odată cu romantismul german, tema dublului e ilustrată în forme tipice în postromantism și decadentismul sfîrșitului de secol al XIX-lea (R. L. Stevenson, Oscar Wilde). Ideea însăși provine dintr-un punct de vedere manicheist asupra omului, după care antropogeneza ar fi o operă comună a lui Dumnezeu și a lui Satan, acesta din urmă creînd trupul din lut, iar Dumnezeu insuflîndu-i viață. Adăugîndu-se ideea primitivă a participării, *umbra, tabloul,* vor deveni astfel, ca *imagini* ale omului, echivalente cu dublul său.

Pornite ca imbold intim dintr-o nevoie profundă de evaziune dintr-un spațiu social neconcordant cu eul adînc eminescian, nuvelele acestuia ce au ca schelet epic tema dublului sînt inspirate, așa cum o dovedește cercetarea migăloasă a lui G. Călinescu[51], de opere dintre cele mai diverse, începînd cu *Omul care și-a pierdut umbra* de A. von Chamisso (aici dovedirea inspirației e lesnicioasă, imaginea umbrei ca dublu este destul de grăitoare), continuînd cu *Portretul* lui Gogol (nu la fel de sigur; argumentul lui Călinescu se referă la *Sărmanul Dionis,* căci „în amîndouă nuvelele e caracteristică penetrațiunea ochilor și în amîndouă

Scanned with OKEN Scanner

portretul sare jos din cadru“[52], amănuntele fiind destul de relevante, dar în același timp fiind din sfera opiniilor comune despre imaginile însuflețite) și sfîrșind cu nuvelele lui Edgar Poe, în* care tema dublului este viu reprezentată. Această ultimă sursă a lui Eminescu pune chiar o problemă a istoriei traducerilor lui Poe în românește. Îndeobște primul traducător a lui Poe e considerat I. L. Caragiale cu *Masca morții roșii* în 1898 și *O balercă de Amontillado* publicată în 1913; de fapt Eminescu revăzuse sau remaniase o traducere a Veronicăi Micle la *Morella* după versiunea franceză a lui Baudelaire cu mult înainte, de vreme ce în 8 octombrie 1876 aceasta apărea în *Curierul de la Iași,* publicată, firește, tot de poet. Alte apropieri se pot face cu E.T.A. Hoffmann *(Elixirul diavolului)* sau Regnard *(Frații Menechmi)*, sau Théophile Gauthier *(Cavalerul dublu).* Mulțimea de referințe posibile nu demonstrează decît faptul că „dubla înfățișare a unui erou era o temă comună romantismului“[53].

În pasajul dedublării din *Sărmanul Dionis* motivul se integrează de fapt într-altul, acela al metempsihozei. În metafizica eminesciană, atît de preocupată de problema identității eului în perspectivă eternă, individul „are-n el numai șir, ființa altor oameni viitori și trecuți“[54], dar dacă, pe un timp limitat, lasă pe [altul] să-(i) ție locul poate realiza acea evadare din sine, superbă metaforă a evaziunii lirice cînd „ca umbră înzestrată cu vecinicie, [. . .] [capătă] chiar o bucată din atotputernicia lui Dumnezeu . . .“[55]. Umbra-portret a lui Dionis trăiește o aventură în „spații dorite“[55] selenare, unde „Ziua va fi secol“[55], unde, adică, plinătatea simțirii dilată timpul la dimensiunile eternității. Dedublat prin voință, eroul convorbește cu propria umbră, care-i dezvăluie adîncimile „ființei lui eterne“ și căreia cartea lui Zoroastru [îi] era proprietate [. . .] dreaptă“[56]. Și tocmai în legătură cu aluzia la adîncimile propriei „științe“ apare modul particular în care se structurează motivul la Eminescu. Abstrăgînd toate celelalte relaționări (cu metempsihoza, cu ispita satanică de a se crede Demiurg — toate teme tradiționale, canonizate ale genului), dedublarea lui Dionis apare ca o interpretare nu a dualității morale a interiorului (ca la Chamisso) sau a teroarei lipsei de identitate (ca la Poe) ci mai degrabă a unei participări, prin

---

* În textul de bază: „între“ (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

ubicuitate, la toate miracolele universului. Dionis, într-o „închipuire uriașească", imaginează un edem muzical unde „asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în mintea lui îmbătată, [iar] stelele păreau că se mișcă după tactul lor. Îngerii ce treceau surîzînd pe lîngă el îngînau cîntările ce lui îi treceau prin minte, iar [. . .] [unul], cel mai frumos pe care l-a văzut în solarul lui vis, cînta din afară un cîntec atît de cunoscut"[57]. Surparea lumii lunare e iarăși muzicală, desfășurîndu-se odată cu „unirea nemărginirei, ce tremura mișcată"[58], dar proiecția eului în spațiile imaginare îmbogățește interiorul cu o intuiție adîncă a timpului, „roată învîrtindu-se"[59] pentru a recădea mereu în fericirea nemărginirii și neantul ei.

În complexa și cam stufoasa compoziție a nuvelei, tema dublului se interiorizează, eroul duplicîndu-și identitatea în spațiul imaginar al visului. Sensul dedublării concordă cu tendințe din cele mai adînci ale gîndirii poetului, care-și ipostaziază și astfel setea de spații astrale, abstrase contingentului, ca și dorința de regresiune temporală și proiectare în veșnicie prin participare la ea. La fel de semnificativă e și beatitudinea evaziunii, în timp, ca și în spațiu, odată cu un orgoliu romantic al pluralității eului interior, ceea ce denotă nu un sentiment tragic al alienării de sine, ci o trăire a singularizării în societate, euforică atunci cînd descoperă infiniturile interioare.

Pentru Eminescu motivul dublului are o certă justificare din obsesii personale care parcă-l cheamă spre a le da formă; în *Avatarii faraonului Tlà,* Angelo, deși mort, era perfect conștient; în cîteva poezii la fel. Acest „moment al sentimentului propriului deces, unit cu autoscopia"[60] pare a fi unul din cele ce l-au preocupat mai intens.

La celălalt mare romantic contemporan cu el, la Macedonski, același sentiment se intensifică încă prin binecunoscutul orgoliu al poetului. *Noaptea de noiembrie* reia, pe alte date, epica dintr-un inedit eminescian, *Moartea lui Ion Vestimie*[60]. Nuvela *Maestrul din oglindă* pornește pe aceleași premise, dar devine o simplă demonstrație alegorică a soartei poetului în societate, îmbibată cu toate complexele de persecuție ale poetului Macedonski.

Rămîne, oricum, de constatat că, în spațiul românesc, dedublarea nu e resimțită ca tragică, ci dimpotrivă, ca privilegiu al trăirii poetice.

Scanned with OKEN Scanner

b) *Metempsihoza*

Ideea transmigrației în istorie a sufletului ca esență eternă n-a fost plăsmuită întîia oară în Europa, dar a devenit deosebit de familiară în secolul al XIX-lea, pentru scriitorii romantici, prin cercetările — mai ales ale lingviștilor — asupra culturii sanscrite. Chiar dacă Eminescu nu cunoștea studiile de etnopsihologie contemporane lui (Schlegel, Max Müller), o documentație bogată îi oferea filozofia lui Schopenhauer, care în capitolul XLI, cartea a IV-a din *Welt als Wille und Vorstellung* sintetiza o bogată bibliografie a metempsihozei ca documentare a indestructibilității esenței eului[61].

Avatarii faraonului Tlă, inedită de excepțională valoare, înfățișează un asemenea caz de transmigrație, fără însă ca poetul să fi reușit să-și expliciteze toate intențiile. Ca și în *Sărmanul Dionis*, o singură axă compozițională nu-l mulțumește pe Eminescu, așa încît linia încarnărilor se dimensionează printr-un caz de dedublare în cea mai autentică manieră poescă și prin discuții, destul de stufoase, despre amorul marital și cel fatal-pasional. Cu toate virtualitățile temei — atît de evidente încît o demonstrație e superfluă — Eminescu și, mai tîrziu (și altfel), Rebreanu, n-au exploatat-o cu prea mare profit în planul fantasticului. Confuzia identității între personajele dedublate, atît de abil speculată pentru a crea un mister specific în *Sărmanul Dionis* sau chiar în cazul celor doi marchizi Bilbao din nuvela de față, nu se continuă între personajele-șir ale transmigrației unei esențe spirituale decît într-un pasaj nu prea întins ce se referă la o a doua Rodope, de astă dată mamă (sau iubire camaraderească?) a eroului. Reîncarnările determină, dimpotrivă, o împărțire a nuvelei în secvențe (trei la număr). Prima, în care descripția lirică (fragmentul respectiv are evidente similitudini cu *Egipetul)* e supradimensionată, conturează totuși un fantastic de atmosferă în scenele finale, prin bănuita reacție în fața imensității spațiilor închise ale piramidei și a prezenței zeiței necruțătoare ce dezvăluie condiția efemerității omului, „formă prin care pulberea trece“[62]. Pasajul al II-lea, care se petrece sub „întunecatul azur și [. . .] soarele [. . .] arzător“[62] al Sevillei speculează într-un decor de roman gotic (reluat apoi într-un *Fragment* publicat de E. Simion și Flora Șuteu în aceeași antologie)

Scanned with OKEN Scanner

reamintirea existenței dublului, într-o mișcare cu sugestii de inimitabil somnambulism, pentru a nu mai aminti pasajul obsesiv aproape al învierii cerșetorului Baltazar.

Vedem deci că două dintre temele europene ale literaturii fantastice primesc fiecare o interpretare sensibil diferită pe teren românesc, chiar într-o fază în care fantasticul este încă — cu siguranță — un fenomen de împrumut. Imaginile cele mai notabil fantastice: desprinderea de trup și colocviul cu umbra (din *Sărmanul Dionis),* reînvierea (din *Avatarii . . .),* lupta dublilor (din aceeași nuvelă), omul în decor sumbru, apăsător, misterios (în toate pasajele din *Avatarii faraonului Tlà),* invocația spiritelor, sînt numai în parte rezultat al influenței și, chiar atunci, contribuția proprie a lui Eminescu e sensibilă. Am văzut ce sens nou, ce valorificare specific eminesciană primește dedublarea prin desprindere de trupul trecător; lupta celor doi marchizi Bilbao, mai direct influențată (de ideea mesmeriană a propagării în spațiu a unor calități, sau, literar, de frații Menechmi), este subordonată și integrată într-un ansamblu cu finalitate specifică — argumentarea deșertăciunii lumii. Cît despre sentimentul omului în fața imensității naturii, a decorului arhitectonic, trebuie să remarcăm și o notă specific românească; dacă piramida sau castelul medieval dovedesc preferința lui Eminescu pentru decorul romantic, descrierile conturează aceeași ambianță feerică, narcotică, ce cheamă la extincție, ca și în poezia eminesciană sau în *Cezara:* „Nilul își leagănă mișcătoarele și lungele lui maluri de purpură prin care curg oglinzile lui mari, care reflectă lumea cerului și pare că apele lui mișcîndu-se una peste alta ca lințoliu de cristal mișcător sună în adînc cîntarea-cîntărilor"[63]. O asemenea viziunii a naturii, imediat învecinată morții, și aceasta la rîndul ei atrăgătoare ca iubirea însăși[64], se integrează unui fond psihic ancestral și totodată unui strat arhaic al gîndirii umane, analog setei hinduse de Nirvâna, sau înfățișării grecești arhaice a morții ca un superb zeu întunecat.

c) *Pactul cu diavolul*

Comentariul și semnificația morală ce se alătură îndeobște povestirilor populare despre cei „vînduți Satanei" constituia în intenția lui Galaction axa nuvelei *Moara lui Căli-*

Scanned with OKEN Scanner

far așa cum demonstrează finalul în care autorul pedepsește pe amîndoi vinovații.

Marea calitate a nuvelei e de altă natură, însă. Construită pe o schemă de „fabulă superstițioasă" (autorul mărturisește: „Cîteva din povestirile tatei stau la temelia nuvelelor mele *Moara lui Califar, Andrei Hoțul, În pădurea Cotoșmanei*)[65], adoptînd chiar modul tradițional al narațiunii ritmate de formule („de cînd se ținea minte în bătrînii satului", „torcătoarele spuneau", „și cîte nu se mai spuneau!"), nuvela este interesantă prin interpretarea motivului. Rezidența Satanei e imaginată într-un decor sumbru, ascunsă în miazănoaptea unei păduri fără poteci, unde se ajunge pe o „lungă și anevoioasă cale"[66], asemănătoare cu „drumul spre centru" al inițierii[67], pe care-l repetă și basmele în episoadele „încercărilor de vitejie". Stoicea parcurge deci un omolog de itinerar mistic, spre a-și modifica soarta pămîntească prin atingerea apei magice care are, în planul artistic al nuvelei, toate caracteristicile unui obiect sacru (este „eficace", provoacă atracție irepresibilă, își poate pierde calitatea — cu moartea morarului — și în fine, este valoric negativă fără a aparține prin aceasta mai puțin domeniului sacralității[68]), eroul își prelungește ființa trăind o altă viață și aceea perfect compatibilă cu planul realității, însă supradimensionată temporal. În momentul în care Stoicea își stropește obrazul cu apa „ca un stei de sare străvezie"[69] a lacului, el trăiește o întreagă viață, plină și bogată, într-o singură clipă. Contractul diabolic oferă așadar un succedaneu al nemuririi — trăirea frenetică, saturarea cu evenimente a fiecărui moment. Într-un astfel de ritm, prin înmulțirea momentelor de grație, nemurirea însăși devine posibilă, Moș Călifar însuși avînd „nu știu cîte veacuri"[70]. Dar, deși sacru, Satana reprezintă un principiu al individuației abstrase din contingent, neputînd să asigure decît nemurirea individului, nu și a lumii lui, aceasta fiind cea mai îngrozitoare dintre pedepsele pactului. Adevărata morală a nuvelei o constituie în această perspectivă nu pedepsirea lui Stoicea (cum intenționa autorul) ci rugăciunea lui Călifar de a fi absolvit prin moarte: „Ce pomană ți-ai face! Sunt trei sute de ani de cînd port în oase o viață blestemată și sunt afurisit să nu mor decît omorît"[71].

Apare în această nuvelă pentru prima dată în literatura română („prin 1900" cum mărturisește autorul), o zonă pînă atunci nevalorificată a folclorului românesc, aceea a superști-

Scanned with OKEN Scanner

ţiilor, tocmai în aceeaşi vreme descoperită şi de folcloriştii — oameni de ştiinţă. Ca o dimensiune specifică a vieţii sufleteşti a ruralului, fondul ancestral de superstiţii legate de ideea păcatului, de legătura cu Satana, a fost de la Galaction încoace preluat de multe ori, fie în modalitatea de luminător-reporter din povestirile lui Agîrbiceanu, fie integrîndu-l unei viziuni proprii ţăranului tradiţional, după care universul e un tot simpatetic, în care fiecare obiect participă la un principiu fundamental al vieţii, în care totul e regizat de un determinism inflexibil. O asemenea dimensiune metafizică a satului românesc e argumentată, semnificativ, de nume dintre cele mai valoroase ale literaturii româneşti interbelice şi postbelice, pentru care se constituie ca o adevărată „matrice" spirituală.

Într-un fragment din nuvela lui Pavel Dan *Iobagii* sau în povestirea *Copil schimbat,* satul ardelean capătă o astfel de dimensiune cosmică, pe un registru grav şi aspru, registrul specific al prozei transilvane. Moţul din *Copil schimbat* istoriseşte tocmai relaţiile necurate cu Diavolul care i-a smuls primul copil şi cu care se află de atunci în cea mai zadarnică dintre lupte. Pe cărările „umbletului noaptea"[73], moţii se apără „de draci şi muma-pădurii [...] cu epistolia căzută din cer a maicii domnului" dar în vara amarnică a secetei, cînd a venit pe lume încă un copil, şi cînd „făina trecea văzînd cu ochii"[74] poruncile sfinte s-au uitat adesea, eroul mărturisind că: „nu mă prea bucuram [de copil]. Şi poate ăsta a fost păcatul. Cînd îţi dă Dumnezeu un copil, trebuie să-i mulţumeşti în coate şi în genunchi, nu să te superi"[75], sau, mai departe, „pornind, nu-mi făcui cruce. Ies din casă ca vita din poiată, fără măcar să-mi aduc aminte de Dumnezeu. Asta e păcat"[76].

O astfel de fenomenologie creştină a păcatului ca lipsă de rezistenţă la încercările Domnului, destul de rară în spaţiul românesc, se îmbină la Pavel Dan, pe lîngă o percepţie acută a cotidianului (vezi ciclul Urcăneştilor), cu o gîndire de vîrstă imemorială. Eroul *ştie* motivul infirmităţii acestui prim copil, *ştie* că se datorează păcatului său; odată călcînd poruncile, accesul său la universul „închis", „sigur", „organizat" al satului i se interzice; frica, neîncrederea, rătăcirea (citate în textele exorcizante ca atribute ale Diavolului) pun stăpînire pe el: „atunci m-a fost cuprins frica... Cu cît mă trudeam mai mult să nu-mi fie frică, cu

atît simțeam că mă cuprinde mai tare [...] ceea ce mă înspăimînta mai mult erau umbrele ciudate ale brazilor, răstignite pe pămînt. Erau ca niște ghiare cumplite, întinse spre mine, gata să mă prindă... Mi-am fost adus aminte că Diavolul se face umbră de copac și dacă îl calci te prinde"[77]. Spațiul însuși nu mai e sigur; din *„fast"* — prielnic, loc familiar, asigurat, devine străin, ostil: „mă împiedicam de pietre, de butuci și lemne căzute [...] Crengile mă plesneau peste față"[78], și, ca în *Moara lui Călifar,* pentru cel în puterea Diavolului timpul se dilată spre a-i oferi în răstimpul unei singure nopți o experiență teribilă. Dar, odată atins de spiritul infernal, omul devine un exorcizator, o prezență binefăcătoare: „nu e el, lele. Pe unde sînt eu nu vine el, [...] știu să-l opresc în cale; îl descopăr la țîțîna ușii, în horn, în umbra bradului, unde o fi. Nu e om mai meșter ca mine în toată țara Ardealului: [...] Am fost chemat în multe părți și mă duc cu dragă inimă unde mă cheamă necazul. Plată nu-mi trebuie"[79]. Superstiția se structurează astfel pe o schemă de „erou salvator"[80] într-o valorizare moral-inițiatică a suferinței sau morții, ce face parte dintr-o amintire păstrată la noi mai vie decît aiurea, a misticii și a dialecticii primitive legate de ideea de sacru, și după care calitatea de *„fast"* sau *„nefast"* a unui obiect îi acordă în egală măsură eficacitate și putere[81].

d) *Inițierea*

Reîntoarcerea spre orizonturile mitic-patriarhale ale satului românesc are pentru literatura noastră semnificația și efectul contactului lui Anteu cu glia germinatoare. În acest „orizont al misterului" se regăsește de fapt legătura cu „matricea stilistică" a spiritului românesc, determinată de „spațiul mioritic", ce realizează o fuziune cu totul specifică între fizic și psihic, între Microcosmos și Macrocosmos. Pentru această orientare, balada *Miorița* se cuvine a fi — fatalmente pentru a mia oară — citată. Pentru proză, consecințele ei sînt dintre cele mai notorii, dacă n-ar fi să citățm decît panpsihismul[82] stilului lui Sadoveanu.

Anticipată exterior de sămănătorism, ruperea de mediul patriarhal este simțită ca o tragedie, contactul periodic dintre universul organizat de sacru al satului și cel exterior lui, profan, devenind una dintre temele cele mai fertile și

Scanned with OKEN Scanner

bogate ale fantasticului românesc. Romane ca *Noptile de Sînziene*, *Creanga de aur*, *Baltagul*, povestiri ca *Balaurul*, *Vrăjitorul de șerpi* sau o mare parte din prozele lui Voiculescu, sînt construite — ca schemă epică — pe ciocnirea dintre două universuri de gîndire, unul arhaic, intrat deja în atemporalitate („retras din istorie" cum spunea Blaga) și altul modern, caracterizat de grabă și superficialitate în plan spiritual. Modul „laic" al gîndirii moderne acționează destructiv asupra ruralilor, așa cum o știm de mult, din prea numeroasele bucăți realiste ce opuneau satul orașului. În fond și acestea înregistrau, în felul lor mai sumar, un conflict ireconciliabil, ireversibil ca proces, acela al dispariției valorilor tradiționale prin contactul lor cu viața modernă. Tot mai puțini rămîn aceia ce posedă misterioasele științe ale trecutului. Deja mitul, în drumul său fără întoarcere către dispariție, și-a pierdut de mult puterea de „credință", ca și pe aceea etiologică și de coeziune socială: ici-colo, pentru grupuri restrînse sau anumiți indivizi, își recapătă parțial puterea, devenind un apanaj individual al *inițiatului*, al celui care *știe*, sau al unei *caste*, *colegiu* restrîns[83], izolat ca o insulă între „orbi" „neștiutori", adesea necunoscîndu-și ei înșiși puterea.

O asemenea rupere din universul simpatetic al mitului are și semnificația ruperii de natură ca Macrocosm, ceea ce precipită o agresiune a „naturalului" împotriva „artificializării" civilizate, prin căi din cele mai neașteptate. Desigur că și conflictul inițiatului cu lumea profană, ca și cel amintit mai sus, sînt parcă destinate special unei proze fantastice, avînd *în sine* datele necesare a ceea ce numeam „mecanismul fantasticului".

Toate aceste tipuri de conflict le conține romanul *Noptile de Sînziene*, nu dintre cele mai bune ale lui Sadoveanu, dar cu siguranță de tipul acelora care deschid un drum, bătut apoi cu mai mare succes de urmași, și în cazul lui Sadoveanu, chiar de operele proprii. Pentru ochii lui Sadoveanu, însă, fantasticul are, cel puțin la început, o valoare îndoielnică, de aceea ezitările autorului au fost nu puține. El însuși mărturisea, la bătrînețe, despre raporturile cu *Miorița* și orizontul ei spiritual, că: „Balada aceasta străveche trebuia să aibă o înrîurire covîrșitoare asupra dezvoltării mele artistice și asupra necesității pe care am simțit-o necontenit de a mă cufunda în mitul și sufletul autohton. Cei care au urmărit literatura mea, ușor vor putea

constata că, la început sfios pipăită, această regiune a umbrelor mi-a devenit tot mai familiară, pînă ce am îndrăznit s-o cunosc cu o emoție incontinuă. [...] Nu atît prin studiu și explicație am ajuns la asta, cît prin adîncirea cît mai mult a sentimentului iubirii"[84]. Și pentru a reveni definitiv la *Nopțile de Sînziene*, vom mai aminti doar că autorul acestor mărturisiri, *trebuie* să ajungă, pe un drum sau altul, la potențarea realității prin mister și fantastic, fiindcă, începînd cu primul volum de povestiri, stilul său dovedea o îmbrățișare animistă a obiectului, care, prin spiritul ei, se integra „spațiului mioritic". Așa încît conștiința baladei are doar semnificația unei revelări despre sine, aceeași semnificație pe care o avea pentru Blaga remarca lui Ion Pillat despre similitudinea poeziei blagiene cu lirica populară.

Nedesăvîrșit, *Nopțile de Sînziene*, conține însă *„in nuce"* valențe neașteptate. Conflictul ce structurează romanul este acela, simbolic, între pădure și forțele ei și civilizația inginerească a „neamțului" Antoine Bernard. În jurul imemorialei păduri a Borzei se adună toți cei legați de ea prin „legături multiple și delicate, de generații"[85] într-un tot indestructibil, căci „nimic nu poate schimba frămîntarea acestor rîpi și chimia lor diversă. Nimic nu poate lega pe acestea cu fazele lunii și anotimp, cu primăvara [...] din ianuarie, ori cu iarna din iunie. Fenomenele au aici altă logică și oamenii de asemeni"[86]. Paradoxal pentru francezul pragmatic, toți cei de aici par a afirma: „Are și Borza un drept"[87]. Începînd cu prințul Mavrocosti care „considera cu aprehensiune crescîndă primejdia care se apropia de acea frumuseță, de acea măreție a vieții, de acel paradis al fraților noștri mai mici"[88] fiindcă el „crede în ea, căci pentru credință nu trebuie înțelepciune"[89], continuînd cu răzășul Leca, om tare al pămîntului, viță mai veche decît Mavrocosteștii, cu domnița, legată de „morții ei" și prin ei de pămînt, sfîrșind cu țiganii din sălaș a căror demnitate e enormă, pe potriva vechimii lor, și care trăiesc într-o firească frăție cu elementele și într-un, la fel de firesc, dispreț pentru schimbarea condiției lor sociale, „stupind cu greață" spre „cioroplane"[09] (termen savuros de echivoc, inventat de un țigan al Borzei spre a denumi un personaj scandalos: „cioara" ce călătorește cu „aeroplanul"!). Dar și „Borza singură știe să se apere. Are atîta întindere, stînd revărsată peste ponoare și rîpi, încît nu se poate începe de

Scanned with OKEN Scanner

pretutindeni și dintr-o dată bătălia asupra ei. Încă n-au lucrat faurii căruțele care să poată intra în asemenea locuri tari; nici n-au născut boii și caii care să poată sui acele căruțe pe pereți"[91] mai ales că „sălbăticiunile s-au bulucit și așteaptă numai semn de sus, ca să le vie grai omenesc și să deschidă soborul"[92], hotărînd agresiunea deschisă într-un pasaj de un farmec fantastic incomparabil: „Bun, acuma l-am înțeles și l-am însemnat în mintea mea, își lua iar rînd la vorbă lupoaica. Împărăteasa pajură poate prinde în cîngile ei o piatră, purtînd-o sus și lăsînd-o să cadă asupra lui. Eu cu lupanii mei îl putem pîndi la potică. Îl așteptăm cînd trece singur și-i sărim în spate. Miorlăi o dihanie mititică: — Pot sări și veverițele în crengi deasupra și împrejurul lui, stupindu-l", ș.a.m.d.[93] Și — validare supremă a unității elementelor din aceste meleaguri — întrepidului inginer „îi aburea în mădulare acea înclinare la lene surprinzătoare, de care încercase a se mai scutura odată"[94], și care-l face să renunțe descurajat în fața „ploii Borzei", a țărcilor hoațe și înțelepte din pădure, a atîtor rezistențe surde și fără nume.

A doua dimensiune epică a romanului cuprinde „inițiații", Peceneaga și baba Domnica, pe cei care știu lămurit de legătura lor cu pădurea-matrice. Lui Peceneaga lighioanele pădurii i se arată fără teamă, dezvăluindu-i ipoteticele bogății ale pădurii, personajul simbolizînd de fapt, într-un plan poetic, unitatea profundă, placentară, între pădure și oameni, între lighioane și oameni, ca și a oamenilor între ei pe aceste meleaguri paradiziace.

Iar a treia și ultima temă prefigurată de roman este procesul aflării, „prise de conscience"*, al dezvelirii ochilor celor ce nu-și dădeau seama de această realitate primordială — cei doi prinți Mavrocosti.

Agresiunea naturii și naturalului asupra edificiului suprastructural creat de om prin negația firii și apartenenței lui primordiale este reluată de V. Voiculescu într-o bucată antologică, *Sezon mort*, care însă nu aduce ca idee nuanțări noi.

Mai numeroase sînt povestirile ce amănunțesc „mînuirea ficțiunilor mitice în scopuri utilitare"[95], de către „aleși", „inițiați", deși trebuie să arătăm că o proză ca *În mijlocul*

* Modificare ulterioară a autoarei; în textul de bază: „al luării de conștiință" (n.ed.).

lupilor nu e decît parțial fantastică, iar autorul însuși se străduiește să o „demitizeze", explicînd că „omul meu crescuse, se lărgise dincolo de el, de sălbăticiunea strîmtă a lui, ca să poată cuprinde și înțelege pe lup", într-o *„formidabilă activitate în duh,* pe care noi nu o mai putem săvîrși"[96] [s.n.]. În pasaje ca cel de mai sus, suficient de frecvente, ca și în modalitatea compozițională de „conte à tiroirs" pe care o adoptă autorul, putem descifra o reticență — specifică, se pare, scriitorului român[97] — față de fantastic, ce pare a țîșni astfel dintr-un rezervor neștiut de însiși autorii. Ca și Sadoveanu, Voiculescu a fost format de atmosfera satului, a cărui nostalgie o păstrează etern, mărturisindu-și aderența intimă la evenimentele lui specifice: „Teatrul nostru cel mai de preț este liturghia" și „mai desfătător decît orice gală de operă din cîte am văzut de atunci încoace, mi-au rămas pentru totdeauna deniile"[98], împărtășindu-se din aceleași bunuri spirituale *(Viețile sfinților, Mineele* și desigur producțiile tradiționale[99]). În acel *Autoportret romantic la 67 de ani* autorul mărturisea a fi epuizat interior valențele cunoașterii științifice, ceea ce l-a trimis la studiul misticii, al dogmaticilor tradiționale și al istoriei religiilor[100], domenii pe care le-a valorificat și în povestiri: *Lacul rău,* de pildă, reface o întreagă dialectică a „principiului ofrandei"[101]. Lacul simbolic este un tipic loc sacru, căci „nu suferă urîciunea sub nici un chip. Ucigașii, nelegiuiții, *bolnavii* care i-ar fi pîngărit apele erau apucați fără veste și înghițiți"[102] [s.n.] Arhaicitatea „interdicțiilor" celor „impuri" este manifestă, precedînd chiar apariția moralei, fiindcă doar astfel putem explica tabù-ul pentru bolnavi, notoriu impuri pentru mentalitatea primitivă, nu și pentru valorizările ulterioare care exclud eugenia. Relațiile pescarilor cu lacul sînt reglate de „legături și opreliști", și limitate la „oamenii care cunoșteau cuviințele și se înfățișeau cu închinări și descîntece"[103]. Un ales, poate fiu al „zmeului lacului": e Gheorghieș, copil din flori (vezi, pentru importanța nașterii sale ilegitime, toți Fetii-frumoși fără tată civil, de unde mitul concepției imaculate), căruia apele „i se deschideau totdeauna fără împotrivire" căci „el sta cuminte sub obladuirile iezerului, *supus la toate rînduielile,* ca un fecior *neîntinat* și *ascultător*"[104] [s.n.], oferind, adică, în schimbul favorului ce i se face, valorile lumești ale vieții fără opreliști, făcînd, în sens etimologic, un sacrificiu pentru a restabili ordinea universală tulburată de rela-

Scanned with OKEN Scanner

țiile sale cu domeniul sacru. Dar, ca în multe parabole ale ispitirii, cînd pare că ajunge la o culme, urmează ispita căreia eroul îi cedează pentru a fi în mod necesar pedepsit. În secvența următoare a povestirii, schema „con-sacrării" se repetă, realizată de astă dată de „bătrîna Savila, străMoașa satului", ce poartă „în gheba spatelui cumințenia celor peste o sută douăzeci de ani ai săi"[105], în scopul exorcizator al îmblînzirii apelor.

Arătam mai sus că adesea inițiații, „cei aleși", destinați „trezirii mistice"[103] nu au cunoștință de grația ce le-a fost acordată. Procesul însuși al „trezirii", cu adînci implicații filozofice, este axa unei alte povestiri, *Pescarul Amin*. Într-o primăvară catastrofică, după așteptările îndelungi ale pescarilor, „pe la jumătatea lui aprilie Dunărea se îndură" și „Delta, scufundată în noiane, ieși din haos"[106]. Amin, om al apelor, „are în toată făptura lui ceva de mare amfibie [...] pielea pe el, lunecoasă, nu are fir de păr, moștenire din moși-strămoși a neamului Aminilor, care se zice că s-ar fi trăgînd din pești"[107]. În cele trei zile în care face de pîndă la gardurile Pociovaliștei, pescarul înfăptuiește un tradițional itinerar al purificării: „Nu mai mănîncă, nu mai doarme"[108] păzind cu strictețe interdicțiile ce fac și din pescuit un sacerdoțiu. Dar dintre toți peștii, pe unul singur îl rivnește Amin: „diavolul", „jigadina", „jigania" de somn uriaș, dușman ancestral al pescarilor, hoț leneș nărăvit la pește și la carne de om. Odată cu tragerea apelor, ideea ca somnul uriaș să fie expus sub etichetă, începe să i se pară tot mai greu suportabilă: „îi părea rău, tainica lui jivină să fie astfel pîngărită, întinsă și dezvăluită tuturor"[109], iar faptul că uriașul e de fapt morun îl face pe Amin să nu-și mai vie în fire, căci „schimbarea din somn în morun îi atîrna din ce în ce mai greu pe suflet ca o nenorocire [...] Nici el nu știa de ce. Poate dintr-o amintire uitată? În legătură cu ce-i povestise bunică-sa? [...] El cu morunul nu avea nimic [...] Cu somnul da, avea pricini și răfuieli, cum avea cu vecinii din sat, megieși de ogrăzi"[110]. Înțelegem că între Amin și peștii bălților relațiile sînt profane, ca cele dintre oameni, cu „pricini și răfuieli". Cu atît mai mult, ideea dinamitării i se pare sacrilegiu, „îi aprindea din ce în ce creerii. Auzea aievea detunăturile, vedea țîșnind stropi înalți de apă, bulboana cutremurată zvîrlindu-și din fund nomoalele. Și numaidecît o umplea sumedenia de pești plutind, uciși, cu burțile albe în sus, urechile

Scanned with OKEN Scanner

podidite de sînge în bătaia valurilor . . .“[111]. Scos din rînduielile sale pescărești cinstite, lui Amin „revolta i se prefăcea în fiere ce-i pătrundea cu uriașă amărăciune carnea, *îi coclea mințile*“[112] [s.n.]. Cu această ultimă sugestie, scriitorul urmărește apoi metamorfoza mistică a pescarului: „se încordă [. . .] o dată: și intră ca în fundul morții. A doua oară: și ieși ca dintr-un înec. A treia oară: se opri într-un luminiș din adînc. Și iată, se făcuse gînd, [. . .] să ceară iertare [. . .] să cerșească sfat [. . .] să implore ajutor [. . .] de la Dumnezeul pescarilor [. . .] ce se poartă pe mugetele talazurilor [. . .] pe chiții și morunii biblici. Unul din aceștia se afla închis aici și Dumnezeu trebuie să fie pe aproape“[113]. Implorat, „Dumnezeul pescarilor“ îi dezvăluie „știința“: „vieții adevărate îi este de ajuns clipa, clipa plină în care pumnul destinului tescuiește timpul într-o lacrimă, ca de spirit“[114]. Odată cu știința, Amin dobîndește o cuprinzătoare vedere înapoi, spre origini, spre „peștii uriași din care i se trage neamul, leviatani strămoși ai legendelor, [. . .] chiții nemăsurați, morunii balauroși [. . .] biruitori ai tuturor potoapelor, din care ieșeau pe țărmuri să nască oameni din pîntecul lor rodnic și să întemeieze neamuri tari pe meleagurile pustiite“[115]. Ca toți vizionarii ce au văzut mai mult decît e îngăduit, pescarul se îndreaptă spre „fundul bulboanei care era un adînc paradis regăsit [. . .] în care el intra, lăsînd afară timpul, ca pe slugă, să-l aștepte. Are să aștepte zadarnic: el trece în veșnicie“[116], căci Amin abia „acum știe: nu e morun. Este răsstrămoșul său, legendarul, de care i se povestise. Urcase din alte lumi de ape [. . .] și întemeiase neamul cel tare a Aminilor. Le dase lege: să nu se atingă de morun“[117]. Omul își biruie acum crusta vremelnică și cată, asemenea misticilor dintotdeauna, să intre în veșnicie pe căile nemuritorilor, identificat cu totemul: „și alaiul fabulos al peștilor se desfășură triumfal, la mijloc cu morunul fantastic înconjurat de cetele genunilor, ducînd la piept pe strănepotul său, pescarul Amin, într-o uriașă apoteoză către nepieritoarea legendă cosmică, de unde a purces dintotdeauna, omul“[118]. Prin acest ultim — suprem — sacrificiu, Amin se rupe definitiv de lumea Istoriei, pe timpul profan al duratei cronologice. Ora lui e acum „în veșnicie“. La început abia amintindu-și, vag, adevărata identitate, Amin trăise un „somn“ îndelungat, odată ce „uitase“ aproape descendența lui mitică din „morunii

Scanned with OKEN Scanner

bălaurosi". Aflarea prin „*anamnesis*"-ul* interior („era numai gînd" — vezi mai sus) a adevărului, precipită dispariția, neantizarea oricăror legături cu o existență pămînteasă, salvarea animalului totemic echivalînd cu un sacrificiu salvator al esenței divine a pescarului. În fața vocilor interioare ale speței sale fabuloase, „istoricul", „contingentul" nu au nici o semnificație, căci nu conțin un mesaj salvator, „soteriologic".

e) *Magia erotică*

Experiență decisivă a vieții psihice individuale, erosul a primit în cele mai multe religii arhaice o semnificație ritualică, fiind asimilat tainei celei mai adînci a misticii. Principiu al reînoirii vieții, iubirea e legătura și atracția irepresibilă între elementele esențiale contrare ale cuplurilor creatoare: „yin" și „yang" în mistica taoistă, Șiva și Kali în cea hinduistă, Isis și Osiris, Cronos și Gea, ș.a.m.d.[120], deci o experiență ontologică universală. Actul dragostei însuși e un ritual, mimarea unui fapt decisiv ce s-a petrecut „*ab origo*", ce asigură accesul la primordial, „adevărat", ce validează prin aceasta întreaga existență. Ca o repetare a faptelor mitice, iubirea are timpul ei propriu, un timp sacru, abstras din cel profan al istoriei, și pe care îl neagă[121]. Aceste propoziții ale misticii arhaice concordă cu faptele de experiență individuală: într-un fel sau într-altul (mistic sau psihologic), iubirea înlesnește accesul la realitățile ontologice. În aceleași accepțiuni, cuplul creat de iubire e întruchiparea perfecțiunii divine, a ființei autarh[ic]e, ce dispune de sine oricum, perfect închisă, rotundă, impermeabilă. Ideea a creat cunoscutul mit platonic al androginului (ființă sferică ce putea rivaliza cu zeii), de unde concepția iubirii ca fatalitate ce împinge una spre cealaltă jumătățile insuficiente ale ființei primordiale.

De la începuturile prozei fantastice românești, iubirea este resimțită ca eveniment revelator al celor mai profunde adevăruri. Sensibil prin cele mai adînci impulsuri la metafizică, Eminescu ilustrează o concepție a iubirii ca revelație. Fără să excludă ideea contactului fizic (așa cum n-o

---

* Sic! Cuvîntul are de fapt genul feminin (n.ed.).

excludeau nici o mare parte din misticile religioase*), poetul resimte cu o acuitate ieșită din comun nostalgia stării paradiziace a androginului perfect. Personajele din proza sa, înconjurate de cele mai manifeste simpatii, sînt fecioara-bărbat și tînărul efeb. Atracția pentru femeia-bărbat vine la poet din adîncuri, așa cum o demonstrează și mulțimea personajelor de acest tip (Cezara, Cezar-Cezara din *Avatarii ...*) și cum o dovedesc și unele inedite. G. Călinescu citează, de pildă, povestirea unui vis reprodus de poet într-un manuscris inedit[122], în care apare un rege, Don Carlos, ce era femeie, pe care poetul îl iubește, și care l-ar face fericit dacă i-ar permite să îngenunche, privindu-l și ținîndu-i o mînă. Se recunosc gesturi tipice ale lui Eminescu, lucru ce probează autenticitatea atît a visului, cît și a atracției androginului. Pentru poet, acesta reprezintă cu certitudine o întruchipare a increatului paradisiac, a stării germinale primordiale: „el era o individualitate care neci nu avea cunoștința de sine, care nu numai că nu știa, dar neci că voia să știe la ce trăiește“[123]. Autarhia, starea de visare latentă a embrionului, asimilată cu Nirvâna, cu liniștea, e descifrată de Eminescu și în nemișcarea neantului, a morții. Dincolo de starea sa de ctitor în poezia românească, poetul a ajuns — în mod surprinzător și doar printr-o întoarcere spre sine — la limitele trăirii poetice, acolo unde Iubire și Moarte se dizolvă în aceeași simțire profundă: „voi vă imaginați scheletul unui mort și-i ziceți moarte. Pentru mine, e un înger drag, cu o cunună de spini, cu fața palidă, și cu aripi negre. Un înger [...] îngerul visurilor mele, care are o fizionomie cunoscută mie [...]. Acele buze ce surîdeau — un surîs al morții le-a închis, sau mai bine: moartea înamorată de mine a luat figura unei copile, a vizitat pămîntul și mi-a răpit mai întîi inima, pentru ca dispărînd ea — s-o urmez și cu sufletul“[124]. Și poate că în această epuizare a unor direcții lirice e explicația faptului că exemplul lui Eminescu, departe de a fi fertil pentru urmașii întru poezie, s-a dovedit periculos, ca în parabola ucenicului vrăjitor.

Raportul subtil al iubirii cu moartea, atracția neantului — temă seducătoare — e reluată de Vasile Voiculescu în *Lostrița*, povestire mai impregnantă însă de credințele

---

* V. ANEXA, *** (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

populare legate de dragoste ca „fapt", „deochi", „vrajă rea". Din aceleași zone ale superstițiilor, alte povestiri *(Iubire magică, Sakontala)* exploatează mai ales eresurile sau ideea „menirii", a fatalității dragostei, ca și farmecul indefinisabil ce se țese în jurul femeii. Acest din urmă motiv e dintre cele mai productive — inclusiv sub raport valoric — pentru fantasticul românesc, de ar fi să nu citățm decît *Zîna lacului* a lui Sadoveanu sau *La hanul lui Mînjoală* (scrisă după *Zîna lacului* și publicată la *Viața Românească,* dar influențînd decisiv opera lui Sadoveanu, ale cărui hangițe seamănă întru totul Mînjoloaiei)[125].

Zîna lacului, chiar dacă timid fantastică, dezvăluie procesul de formare a *viziunii* sadoveniene. În prezența fetei „cu ochi cenușii", lacul se umple de o melodie de vrajă ce pare a veni de peste tot și de nicăieri, ochii se împăienjenesc privind ca prin ceață, lucrurile se strevăd printr-un văl, ca într-un peisaj renascentin* lucrat în „sfumato", contururile se estompează, reducîndu-se la umbre și culori viorii[126]; o asemenea viziune melodică și armonică a peisajului se realizează prin *iubire* (vezi mai sus mărturisirea autorului despre raporturile cu poezia populară), printr-o participare totală la viața universului, participare a cărei sorginte primitivă și folclorică nu mai trebuie demonstrată.

Reluînd oarecum erosul magic din *Șarpele,* Mircea Eliade reface în excepționala nuvelă *La țigănci* experiența lui Eminescu a trăirii dragostei într-un timp sacru, într-o durată interioară ce exclude cronologia. Viața eroului — artist ratat din slăbiciune — ascunde și o ratare a marei pasiuni, ce-l proiectează într-un cotidian anost și bîntuit de lîncezeală, de somnolență. Starea lui permanentă pare a fi prostrația molești tă, întreruptă de declarații automate ca: „E cald într-adevăr. Dar cînd este omul cult, le suportă mai ușor pe toate"[127]. Ca și ceilalți, e atras obscur de grădina minunată a țigăncilor, dar e singurul ce și-a mai păstrat gîndirea liberă a „artistului", mărturisindu-și onest curiozitatea, dealtfel platonică: „Umblu cu tramvaiul ăsta de trei ori pe săptămînă. Și vă dau cuvîntul meu de onoare, nu s-a întîmplat o singură dată să nu aud vorbindu-se de ele, de țigănci. Le cunoaște cineva? Mă întreb de unde au venit?"[128]. Biruit de căldură, intră totuși în grădina in-

---

* Sic! (n.ed.).

terzisă prejudecăților și, client privilegiat, e pus să-și aleagă, dintre trei, țiganca — ființa feminină originară, cea mai apropiată de natural și firesc. Abia acum începe, de fapt, jocul fantastic al nuvelei, între prejudecata socială și esențe, între timpul istoriei și durata interioară; țiganca, misterul feminin nu e — dintre cele trei „țigancă, grecoaică, ovreică“ — cea mai simplu frustă; nici cea mai misterioasă sub vălul verzui, ci aceea îmbrăcată în roșu, culoarea iubirilor violente, cu părul „bogat, roșu aprins [...] adunat și împletit savant în creștetul capului“[129]. Aceasta e țiganca, femeia, amestec de animalitate naurală cu farmec și sofisticare. Simbolic, jocul alegerii, eșuat, întrerupt periodic de somn, repetă eșecul real al personajului care, totuși, la 20 de ani a cunoscut, s-a îndrăgostit și a iubit pe Hildegard. Dar prezența celor trei simboluri de feminitate — „o țigancă, o grecoaică, o ovreică“ — îi readuce în memorie, într-un mistic anàmnesis*, istoria uitată a dragostei pentru Hildegard, perechea lui eternă: „ați înțeles, Hildegard n-a devenit niciodată soția mea. S-a întîmplat ceva, s-a întîmplat ceva teribil [...] Dar ce? Ce s-a putut întîmpla? E curios că nu-mi aduc aminte. E adevărat, nu m-am mai gîndit la Hildegard de foarte mulți ani. Mă învățasem cu ideea. Îmi spuneam: Gavrilescu, ce-a fost a fost! Așa sînt artiștii, fără noroc. Și deodată, adineaori, intrînd aici, la voi, mi-am adus aminte că am cunoscut și eu o pasiune nobilă, mi-am adus aminte că am iubit-o pe Hildegard“[130]. Rememorarea dureroasă, ce recuperează trecutul, e punctată de constanta obsesivă a rîsetelor provocatoare ale fetelor: „I-a fost frică! [...] Ai avut dreptate: i-a fost frică [...] ți-a fost frică de cum ai intrat [...] ți-e frică să ne ghicești [...] încearcă acum dacă zici că nu ți-e frică“. Ghicim că personajul, filistin, se ferește de experiențe decisive; dar „la țigănci“, dacă își ghicea țiganca, „ar fi fost foarte frumos“[131], iar sfîrșitul aventurii eroului, în grădinile umbroase de la țigănci, înregistrează experiența grotescă a rătăcirilor prin bezna de după paravanele odăilor curios alcătuite, prin coridoarele întortochiate, bătîndu-se de pereții încinși și draperiile periculoase. E labirintul simbolic[132] al iubirii cumpărate, rușinoase, după care omul „se văzu gol, mai slab decît se știa, oasele ieșindu-i prin piele și totuși pîntecul umflat și căzut, așa cum nu se mai văzuse vreodată“[133]. Dar, în

---

* V. nota noastră la § e (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

scurtul răstimp al ședерii la țigănci profesorul nu știe că viața cotidiană, cu timpul ei cronologic, s-a depărtat cu mult de el, încît o după-amiează și o noapte la țigănci fac tot atîta cît opt ani ai evenimentelor obișnuite. Iubirea, miraj sau rușine, ideal sau promiscuitate, e oricum experiență fundamentală, revelatoare, declanșare a ceasornicului interior ce-și are propriul cadran, cadran ce suspendă clipa pînă la dimensiunile anilor și, totodată, o permanentă ispită, un permanent popas al vieții. Respins de cotidian, profesorul se reîntoarce la țigănci; de astă dată ca la singurul liman pentru cel acum fără identitate civilă, iar aici Hildegard, cea eternă — sau amintirea ei? — îl așteaptă în toate încăperile, pentru a-l duce înspre pădure, spre taina minunată a începuturilor: „toți visăm [...] așa începe. Ca într-un vis...“[134].

Dar, deși în principiu fantasticul exclude parabola, nuvela de față se revendică deopotrivă și de la exigențele parabolei, căci drumul lui Gavrilescu de la abulia unei vieți ordonate și filistine la trăirea frenetică a amorurilor cumpărate ce-i oferă totuși revelația adevărului, a eternei Hildegard, scoțîndu-l din contingent și deschizîndu-l visului, e o istorie exemplară a umanului în căutarea autenticității prin rătăcire.

f) *Fantastic psihologic*

Descoperirea interferențelor, adesea șocante, între viața conștientă și activitatea subliminală e mai veche decît s-ar părea. O argumentează tema pre-biblică a „vieții ca vis“, a cărei carieră — și literară și filozofică — e notorie. Chiar la spirite dintre cele mai luminoase (Descartes), îndoiala despre granițele dintre *percepție* și *halucinație,* apare. Cel puțin în experiența misticilor, viziunile și aparițiile ce depășesc materialul, conștiința organizată, primesc o valoare chiar mai mare decît constatările acesteia din urmă. Pascal, de pildă, se întreba „dacă această jumătate a vieții în care credem că veghem, nu este cumva un altfel de somn, puțin diferit de primul și din care ne trezim cînd credem că dormim“[135].

Concepția modernă a stratificării vieții psihice (Freud) deosebește starea de veghe prin organizare, sistematizarea în vederea adaptării la real, în timp ce stările de atonie a

atenției, cînd se manifestă activitatea subliminală, se caracterizează prin sustragere de la imperativele pragmatice, prin dispersare, instabilitate, spontaneitate, beneficiind în schimb de o incomparabilă bogăție. Dacă viața conștientă tinde să construiască o ierarhie de procese sintetice subordonate unității superioare a personalității, elaborările schematice ale subconștientului au un caracter profund disociativ, analitic, pînă la a crea o distorsiune între substratul epic al unui vis — de pildă — și emoțiile care-l însoțesc și o funcție *polivalentă nespecifică*, sînt, adică, valoric indiferente (și moral și artistic)[136]. Așa încît ideea suprarealiștilor de a face din „récits des rêves" operă de artă e în afară de orice discuție, ca și acuzațiile ce i s-au adus lui Freud că ar fi imoral.

Interesul major al domeniului subliminal pentru artă stă în posibilitatea confundării celor două sfere — a vieții conștiente și a celei inconștiente — în amestecul lor inextricabil în decursul oricărei vieți individuale.

Școala elvețiană de psihologie a mai adăugat stratificărilor psihismului încă o zonă, cea mai profundă, aceea a inconștientului colectiv, placentă a creației miturilor, și aceea care structurează imaginile eterne despre sine ale unei colectivități. Descoperirea aceasta a fost și ea fertilă, cîteodată pînă la abuz, cum o dovedește drumul dramaturgiei americane de la O'Neill la Tennessee Williams.

Pentru scriitorul european experiența vieții interioare nu e un lucru nou, de unde și temperația entuziasmului pentru freudism. Voga hipnozei, a mesmerismului, n-a rămas fără ecou și am văzut că Eminescu însuși nu era străin de ocultismul tip Charcot ce premergea patologia stărilor morbide sau a supra și hipoexcitației cerebrale. Pentru proza fantastică românească domeniul a fost explorat de la început de Eminescu, pentru care comunicările misterioase între visurile și viața lui Dionis constituiau o axă compozițională a nuvelei. La fel de fără ecou în epocă (aceeași epocă!), nuvelele lui Macedonski și *Thalassa — marea epopee* exploatează zona psihismului subliminal, dar nu prin onirism, ci prin intermediul stărilor patologice. Cu destin de excepție, așa cum le-a vrut autorul, „unice", aceste proze sînt inspirate și influențate nu de o operă sau alta, ci mai de grabă de o atmosferă culturală. Ca și Eminescu, ce se inspira din „modele obscure"[137], Macedonski se simte familiar în mediul cabotin al „magului" Sâr Péladan, sau al naturaliștilor

Scanned with OKEN Scanner

din a doua generație, epigonici[138]. Impulsuri greu explicabile la o primă privire, dar justificate de tipul „plenitudinar"[139], vital, cu inspirație bogată, pe care-l ilustrează amîndoi poeții.

Fiindcă, în mod esențial, și Macedonski e un narcisic, un introvertit ce „estetizează pe bază de imagini trăite sau înfrumusețate în sensul compensației"[140], fără a dispune de mari desfășurări imaginative în exterior. Ceea ce îl deosebește de Eminescu, este la Macedonski voluntarismul manifestat pînă la cunoscute exagerări, dar pe care autorul îl recunoaște cu privire la eroi: „Thalassa *își proiectează din el*, în Marea epopee, *lumea în care se mișcă* [s.n.], se înconjoară cu ea, și trăiește în mijlocul ei; este ca și Dumnezeu, ziditor de lumi, dar ele, venind de la cine vin, nu trăiesc decît în raport cu puterea ce le-a plăsmuit [...] Eva lui Thalassa, căreia el îi dă corpul și sufletul, este și cea mai desăvîrșită expresiune a egoismului omenesc, dar este și cea mai strălucită dovadă pe care Marea epopee o aduce că *ideea geneziacă* [s.n.], fiind singura cea mai puternică dintre idei, halucinările la care poate să ducă nu vor avea aproape nici o deosebire de lumile zise *reale* [s.n.]"[141]. Autorul schița aici o adevărată estetică a fantasticului psihologic, lucru ce nu trebuie să ne mire, gîndindu-ne la surprinzătoarele sale eseuri despre poezie. Dar reușita în fapt a „Marii epopei" nu e nicidecum în direcția fantasticului, pe care poetul îl compromite prin transformare în senzațional (venirea Calliopei pe insulă e departe de a se înfățișa ca întrupare a obsesiilor erotice ale lui Thalassa, după cum nici insula nu e o proiecție a setei de recluziune a tînărului pur ce era la început eroul), ci în evantaiul de culori al peisajului bătut de soare și în notarea unor stări și senzații fiziologice, cu o acuitate nu străină de naturalism, dar îmbibată de vitalism autentic.

Un alt caz clinic, un sindrom maniacal agravat de o senilizare prematură, stă la baza unei — de astă-dată — veritabile și antologice nuvele fantastice, *Între cotețe*. Eroul, Pandele Vergea, e un crescător de păsări ce duce pasiunea la exces, identificîndu-se tragicomic cu orătăniile ce alcătuiesc adevărata lui familie: „puici albe, pestrițe, galbene, porumbace, îi dau ocoale. Găini moțate, între care cîteva negre ca pana corbului dar cu creste roșii cîrcîiau împrejurul lui. Cocoșii de rînd și cocoșii turcești, aceștia încălțați în galoși; gîștele rățoase, cu ciocul ca fața morcovului, cu pene cîr-

lionțate; curcile negre-verzui și curcile pistruiate și albe [...] — se năpusteau din toate părțile. Sîsîirile și cutcurezările, măcăirile, cutcudăcirea găinilor, sculate de pe cuibare, turburară liniștea vecinătății. Vergea, înconjurat de curcani și de cocoși, general în mijlocul statului său major, sub înviorarea adierilor, simțea, cu o nespusă plăcere, fericirea din viața lui"[142]. Insistența cu care Macedonski enumeră, descrie auditiv și vizual mulțimea orătăniilor amintește frapant pasaje din *Sezon mort* și *Pescarul Amin*, inclusiv funcția aceea de subtilă persuasiune a agresiunii animalului spre uman (firește cu o altă valorizare). Din ce în ce mai izolat de oameni cu „vijelia lor populară"[143], Pandele Vergea cheltuie nebunește ca „să cumpere locul lui Năstăsache, să-și înmulțească cotețele după plac, să se tăvălească în puful fulgilor, să nu mai lase să piară oul neclocit"[144]. Dar ravagiile maniei privesc nu doar averea ci și propriul său sentiment al realității: „un singur lucru îl mîhnea... Cocoș, de ce nu-l făcuse Dumnezeu cocoș? Că n-ar mai fi rămas puică ori găină necălcată. Ba chiar, lărgindu-și cadrul teoriei, nu s-ar fi sfiit să meargă mai departe [...] Găinile și puicile, în orice număr, nu l-ar fi îndestulat; gîștele, curcile, rațele, cîțele, l-ar fi ispitit deopotrivă"[145], și pasajul continuă cu aceleași disponibilități enorm procreatoare.

Pînă aici, patologia își spunea aproape în exclusivitate cuvîntul. Dar atunci cînd, sărăcind, Vergea este supus la un asediu sistematic al locuitoarelor curții, sîntem deja în plin fantastic: „Răsmerița nu mai putea să dăinuiască și, de fapt, pînă și puii, nescuturați încă de puf, se uneau în principiu: «da, Vergea trebuie șters de pe fața pămîntului» [...] Întocmită pe nesimțite, ordinea de bătaie fu cea care se obișnuiește în mișcările ofensivei [...] Batalionul sacru, căruia i se dăruia gloria să pătrundă întîi în cetate, era întocmit din gîște, din rațe și rățoi, ce săreau și măcăneau de nerăbdare [...]. Bibilicele ce acopereau armata cu rînduiala lor, înaintaseră la cea dintîi fanfară [...]. Gîștele gîrîiră și ele și dînd din aripi trecură peste bibilice, pe cînd cea mai grasă și lățoasă dintre ele se crăcăni vitejește de la o treaptă la alta a scării în mijlocul liniștei amenințătoare ce înfășura casa"[146].

Ca și pentru poezia românească, opera lui Macedonski a fost un început de direcție și pentru proza fantastică, fiindcă, prin valențele ei estetice, proza macedonskiană deschidea drumul fantasticului estetic. Tot la capăt de drum e Mace-

Scanned with OKEN Scanner

donski și în înregistrarea disocierii personalității, a alienării pînă la metamorfoză, chiar dacă în varianta romantică a alienării de societate din cauza unor minusuri sau plusuri ale eroului (monstrul și geniul romantic).

Tot în această nuvelă, Macedonski creează în literatura română o modalitate tehnică a fantasticului prin schimbarea de perspectivă ca o consecință a stilului indirect liber pe care îl putea deprinde prin frecventarea naturaliștilor. Cu aceasta intrăm în domeniul studiului intrinsec al artei fantasticului, care există efectiv doar prin verb, prin cuvînt.

4. Tehnici ale fantasticului

Am văzut în studiul capitolelor precedente că, întru totul asemenea altor literaturi, proza românească edifică fantasticul plecînd de la cîteva teme sau grupuri tematice a căror recurență este mai mult sau mai puțin inevitabilă.

Majoritatea covîrșitoare a prozatorilor români — autori de fantastic s-au manifestat în primul rînd ca scriitori realiști. Pornind de la Eminescu, în prozele căruia modalitatea realistă și cea poetic fantastică se împletesc inextricabil, se poate afirma că — cu excepția cîte unui „Kafkian" impenitent sau a vreunui emul la fel de impenitent al noului roman francez [. . .] — literatura română nu a cunoscut cazul vreunui prozator „pur fantastic" (E. T. A. Hoffmann sau Achim von Arnim), si că interesul scriitorului român se îndreaptă în primul rînd spre modalitatea realistă a scrisului. De altfel, așa cum observă majoritatea comentatorilor (M. Schneider, R. Caillois, [. . .]) succesul unei proze fantastice este condiționat de dezvoltarea tehnicilor realiste ale observației, atît prin necesitatea creării unui univers inteligibil drept cadru al manifestării „misterului", cît și prin exigențele cu totul excepționale pe care le pretinde evocarea manifestărilor supranaturalului asupra realului.

Din aceste tehnici ale observației decurg[e] și ceea ce vom numi în cele ce urmează „tehnici ale fantasticului". Importanța lor e ușor de dovedit printr-o reducție la absurd; pentru fantasticul oniric, de pildă, povestirea unui vis nu constituie decît o primă bază, fantasticul rezultînd din posi-

Scanned with OKEN Scanner

bilitățile de confuzie ale acestuia cu realul și nu din conținutul însuși al visului, așa cum vedeam în capitolul precedent, dedicat fantasticului psihologic.

Pentru a încheia, vom cita din nou pe R. Caillois care afirma „le fantastique me parut venir, plutôt que de la matière, de la manière de la traîter"[143].

a) *Estetica tainei*

Justificarea scrierilor lui Mateiu Caragiale e aproape în exclusivitate estetică, mai bine spus *intenționat* estetică și puristă, ele „avînd aerul de a comunica ceva, fără să comunice efectiv"[144], în felul în care definea Călinescu lirica.

Fapt divers, fantezist, epicul din *Remember* capătă o rezonanță profundă abia în perspectiva întoarsă a finalului: „Rămînă și aceasta [amintire] frumoasă, fără pată în umbra-i de taină și de trufie, rămîie în tot sir Aubrey de Vere așa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai așa — ce-mi pasă de cum era în adevăr? [...]. *Remember?* — da, firește că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele din amintirile vechi, făcîndu-le să plutească aburite la hotarul dintre realitate și închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viață lungă, într-un tîrziu are să-mi pară poate că toată această întîmplare trăită a fost un vis, sau vreo istorie citită și auzită undeva, cîndva demult"[145]. Ca și celălalt mare Caragiale, Mateiu își crează parcă singur dificultăți în scris, pentru ca rezultatul să fie mai mirific: și în *Remember* și în *Craii* ... se observă ușor o disociere între „materie" și „manieră"; eroi și epic, în amîndouă operele sînt destul de suspecte, iar distincția lui Aubrey de Vere, Pantazi sau Pasadia nu infirmă nicidecum calitatea lor morală cu totul îndoielnică; pe de altă parte, visările de evadare ale craiilor ca și aventurile lor murdare în compania lui Pirgu sînt tratate în aceeași pastă somptuoasă pînă la ostentație. E aici o estetică ușor perversă a urîtului cultivat din oroarea de banal și normalitate. Aici e punctul de pornire și al „esteticii tainei", a cărei funcție de a potența realul în felul luminii noptatice a lunii ce înfrumusețează atîtea ruine, e just surprinsă chiar de autor la sfîrșitul nuvelei *Remember*.

Ca în aburii visului ori în amintirile livrești obscure, epica nuvelei e transportată în timpul îndecis — evocator al imperfectului combinat cu optativul și conjunctivul în

Scanned with OKEN Scanner

trecut: „numele lui *nu-mi era* străin [...]; *să se fi tras* cumva din aceștia nu *i-ar fi făcut* mai multă cinste ei lui decît el lor [...] în vorbire *se slujea* obișnuit de franțuzească [...] *avea* un creer de minune alcătuit [...] el *ar fi făcut* fala clubului celui mai închis [...] și așa *știa* să vorbească de toate [...] de cîte ori i se întîmpla să povestească ...“[146]. De altfel folosirea imperfectului evocativ funcțional a fost introdusă de naturaliștii francezi întîi, iar la noi de către Delavrancea, pentru ca acest timp multiplu ca înțeles și cu o rezonanță întrucîtva mai deosebită prin unitatea căderii accentului pe ultima silabă, să facă o carieră autentică în românește: Sadoveanu sau Rebreanu, Macedonski și Mateiu Caragiale, și, mai recent A. E. Baconsky în excepționalele proze din *Echinoxul** *nebunilor*. Tudor Vianu a studiat toate combinațiile posibile cu imperfectul, ca și semnificația lor: în textul lui Mateiu Caragiale combinația de imperfect cu timpurile analitic-relative formate cu „fi“, produce o indeterminare temporală provenită din înmulțirea zonelor de refracție: un moment este relaționat cu altul iar acesta, la rîndul său, nesituat precis, intensifică haloul de incert în jurul obiectelor. Ca un ultim argument am citat și sugestiva precizare a lui Proust: „mărturisesc că o anumită întrebuințare a imperfectului indicativului — a acestui crud timp care reprezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care, în clipa însăși cînd ne evocă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității — mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase triste[ți]“[147].

Modalitatea relatării în *Remember* e întreruptă periodic de dubitative: „dar la ce bun? [...] Roșea el atunci sub suliman, i se înnorau într-adevăr ochii, așa cum mi se părea? [...] Dar, mai trebuie să mă îndoiesc, mai putea fi numai o bănuială, cînd în mîna cu degetele lungi rînjeau șapte safire de Ceylan? [...] Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse?“[148], dubitative care reamintesc parcă permanent întrebarea fundamentală, resortul spiritual al receptării fantasticului: „de ce nu?“. Mateiu Caragiale se situează față de realitate ca și față de carte, refuzînd s-o privească altfel decît printr-o optică estetică, creîndu-i astfel o „taină“ pe care n-o are în sine, într-un dublu proces de sublimare artistică; situîndu-se față de real, autorul îl *trăiește* ca pe

---

* În textul de bază: *'Echinocțiul'*. (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

o operă de artă, deși nu e; creînd, Mateiu Caragiale incorporează o materie ce face deja parte din sfera esteticului, el își reia în artă trăirile față de real în felul în care epigonii își reiau maestrul, Mateiu Caragiale — scriitorul fiind epigonul legendei bovarice a lui Mateiu Caragiale — omul, seniorul.

Dacă la Mateiu Caragiale* „estetica tainei" funcționează mai degrabă în macrocontext, neajungînd procedeu sistematic, în schimb A. E. Baconsky duce la ultimele consecințe proza hermetic-estetică, inițiatică. Legată de ascendența autohtonă a scrisului „artist", proza lui A. E. Baconsky nu e mai puțin legată de o idee modernă, de întinsă circulație geografică, aceea a inițierii actului lecturii. Cu „cheie" (adică parabole) sau fără, prozele sale, intens lirice, *încifrează* cu o impresionantă stăpînire a tehnicii misterului, *creînd* emoții, nu *transmițîndu-le*.

„Taina" povestirilor din *Echinoxul nebunilor* pornește dintr-o abordare a prozei într-un fel specific poeziei: autorul evită *numirea* obiectului, situarea lui în timp și spațiu, suspendîndu-l în impreciziune. Timpul acestor povestiri a încremenit într-un trecut nedefinit, al unei tinereți himerice, bîntuită de spaime și așteptare: „*Era* farul și *eram* noi, care ne *adunasem* ca fluturii de noapte, stăruind în preajma luminii lui reci și pustii — stăruind fără sens, pentru că nimic din acest ținut al pierzaniei *nu ne putea răsplăti*"[149] [s.n.] Niciodată apropierea — în sens gramatical — de momentul comunicării nu depășește distanța nedeterminată a imperfectului. Obiectele ce umplu acest spațiu sînt evocate, nu descrise, căci fiecare izolat e o entitate ce în dicțiunea specifică a lui A. E. Baconsky primește sensul generic al noțiunii însăși, părînd a fi scrise cu majusculă: „Pentru mine era *marea* [. . .] apoi, într-o zi a venit *marea*"[150] [s.n.] Actul comunicării se rarefiază în lungi pauze, cuvintele semnificative în plan textual se rarefiază și ele, nuanțate la nesfîrșit de negații, sintagme restrictive și o profuziune de elemente abstracte: „nu mai fusesem acolo. Știam că se pripășiseră cîțiva pescari veniți dinspre sud, din satele lor pierdute printre nenumăratele brațe ale deltei. De ce veni-

---

* Începînd cu acest pasaj, autoarea topește în lucrare, cu modificări, articolul *Reînvierea scrisului frumos* (n.ed.).

seră, nu știam. Nici n-aș fi putut ști, de îndată ce nu mă întrebasem de ce am venit eu însumi. Poate lumina pustie a farului, poate nemernicia, poate aceeași lingoare a solitudinii și urîtului va fi fost pricina venirii lor."[151] Personaje nedefinite, fantomatice: „ei", „noi", „pescarul", „paznicul", „unchiul", „Cel mai mare", „hangiul", despre care nu știm de unde vin și ce soartă vor fi avut, se înfruntă în conflicte surde, fără nume, se urmăresc fără a ști niciodată mai mult decît la început unul despre celălalt. Universul în care, lent, aceștia se mișcă, e un orizont al interdicțiilor: „Nimenea nu știa [...] n-a fost niciodată binecuvîntare mai darnică decît lenea. [...] nu ne căuta nimenea și de soarta noastră nu se îngrijea decît vîntul [...] nu-l întrebam de unde venea. Sînt sigur că tot nu mi-ar fi spus. Poate că armele nici nu detunau decît în visele mele. [...] Nu mă gîndeam la un asemenea sfîrșit și nici măcar visîndu-l n-am tresărit niciodată.". Negația devine astfel un refren obsesiv, însoțind ca un blestem orice tentativă de acțiune, de trăire, convertind-o în absență și așteptare. Asemenea poeziei, proza se împarte în versete, de construcție asemănătoare cu litania biblică, structurată de repetiții obsesive: „păsări piereau în văzduh, necunoscute, bizare, cu penajul uneori alb, alteori cafeniu sau pătate de culori neobișnuite. Păsări imense, cu gîturi lungi și ciocurile în formă de sabie, sau altele mici, stoluri gălăgioase și repezi, resfirîndu-se ori adunîndu-se într-un punct mișcător sub cerul vast, colindat de formele halucinante ale norilor"[152]. Redundanța dobîndește astfel funcții specifice, creînd pe de o parte spațiul rarefiat necesar liberei respirații lirice, și adîncind printr-o intensă sugestivitate (inclusiv fonetică prin frecvența negației) de tipul refrenului, melodia incomparabilă a acestei proze cu totul excepționale. Adesea relatarea face loc majestuos unei poezii surprinzătoare, ce cheamă cu necesitate spațierea tipografică:

„Mă simțeam profet
și mag cu ochi înstelați
fără dureri,
fără dorințI
fără vîrstă
așa cum
se va fi simțit
poate și farul acela,
exilat pe o coastă pierdută

Scanned with OKEN Scanner

între o vreme
care ar fi trebuit
să treacă de mult
și alta
care nu va veni niciodată"[153].

Proaspătul prozator sintetizează cu o adresă fără greș toate cîștigurile prozei românești în domeniul tehnicii imprecizici: imperfectului evocativ de la Macedonski (cf. *Thalassa)* și Sadoveanu, folosirea generică a substantivului articulat și a abstractelor din poezia lui Eminescu, tehnica de refren prin acumularea de negații din aceeași „Mare epopee" a lui Macedonski, ritmarea de la Mateiu Caragiale și Sadoveanu, redundanța adverbelor din sfera nedeterminatului din proza lui Sadoveanu. Nota particulară a lui A. E. Baconsky e în totalitatea amar-tragică a evocării, în obsesiile ascendenței tulburi, a[le] trecutului neguros, a[le] țărmurilor pustii, a[le] orașelor depopulate sau populate de stafii diforme, și în constanța meditației pe marginea marilor probleme contemporane, timpului, destinului, condiției* creatorului.

b) *Stilul indirect liber*

Introdus în literatura română prin influența directă a naturaliștilor francezi, stilul indirect liber ridică din fața scriitorului bariera convențională între propriul comentariu și personaje. Se produce astfel o relativizare a conceptului realist al distanțării, creîndu-se totodată premisele unei abordări polivalente a materialului epic. Pentru proza fantastică stilul indirect liber este poate cea mai potrivită soluție, în măsura în care menține și adîncește, organicizează relația real-mister, potențînd-o.

Schimbarea perspectivei asupra aceluiași fapt apare deja în prozele fantastice ale lui Macedonski, care preluase procedeul direct de la sursă, încetățenindu-l ca tehnică a fantasticului[154].

Perfecționarea acestei tehnici, pînă la o subtilitate niciînd atinsă în nuvelele lui Marin Preda din volumul său de

---

* În textul de bază: 'condiția' (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

excepțional debut — *Întîlnirea din pămînturi* — și-a pus pecetea pe aproape toată proza românească contemporană mai ales în componenta pur tehnică.

În ultimul roman al lui Nicolae Breban, *Animale bolnave*, fantasticul — e vorba de un fantastic rezultat din psihologia mitomanului — se creează în plan epic prin confuzia pe care o introduc ficțiunile lui Paul, despre care un alt personaj spune: „Adeseori am avut impresia — deși nu am nici un fel de pregătire de psiholog sau clinician — că acest individ nu are nici organul sau simțul acela nevăzut pe care îl posedă și natura cea mai primitiv-umană, de a deosebi realitatea de nonrealitate, de fantezie, de vis.“[155] În textul romanului se alătură inextricabil „viziunile“ eroului, comentariul său interior și notațiile autorului: „de peste apă, din lanul acela de trifoi apăru un fel de animal ciudat cu două picioare, și două capete uriașe, hidrocefalice. Și era viu și real și capetele acelea mari, rotunde, se mișcau șovăitoare în lumina lunii și Paul privea cu curiozitate, fără nici o tresărire. El nu credea în monștri și mai ales, pe întuneric, scepticismul său creștea sau poate că era atît de aproape de apă și ea se arăta perfect neputincioasă.“[156] (— subliniază ceea ce vede Paul, --- subliniază comentariul său interior). Pentru „imaginația hazlie“ a eroului, amănunte din cele mai neașteptate se integrează într-o halucinație complicată și de o bogăție captivantă într-un sens; reacțiile sale afective lipsite de bază, adesea, prin lipsa de memorie ce-l caracterizează, se atașează unor date halucinatorii, al căror raport cu realul e constant într-un anumit sens, dar și îndoielnic, alunecos, după explicația plutonierului Mateiaș. Unghia strivită a criminalului e pretextul unei viziuni de descendență kafkiană, în care, în retrospectiva amintirii capricioase a eroului, păsările nevinovate ale Irinei devin monștri periculoși: „ceea ce era aproape la fel de neplăcut era că păsările începură apoi să se plimbe gînditoare pe masă și chiar să murdărească masa [...] Păsările însă se așezară la un moment dat ca și cum ar fi vrut să doarmă și erau atît de mari încît ocupară toată masa și Paul trebui să se ridice, deși nu-și mîncase budinca de caramel, prăjitura sa preferată [...] — abia acum își dădu el seama cît de periculoase puteau deveni păsările din curte și fu foarte uimit că le dăduse atît de puțină importanță pînă acum;

Scanned with OKEN Scanner

într-adevăr erau fioroase, mai fioroase cu mult decît cîinii de care el avea o spaimă încă din copilărie [. . .]. Dar cîinii aveau totuși ceva omenesc în privire uneori, pe cînd păsările, abia acum își dădu seama Paul, erau reci și lipsite cu totul de imaginație [. . .].

Și cum minimalizase totdeauna ghiarele lor, care erau uriașe de culoarea oțelului și apărate ca de niște mănuși de metal, din zale, de pielea aceea scorțoasă lipită chiar pe os, sau ciocul lor încovoiat, atît de puțin asemănător cu gura noastră a oamenilor! [. . .] un fel de unghie lungă, îngustă, de parcă un deget al cuiva se acoperise brusc cu pene și vîrful degetului aceluia răutăcios se prefăcuse deodată în cioc, sau penajul care nu era făcut decît pentru a ascunde acea unghie monstruoasă. *La cine văzuse el o astfel de unghie,* fusese ușuratec la culme, ș.a.m.d.“[156] [s.n.] Povestind prînzul la Irina, unde găinile se plimbau în voie prin bucătărie, Paul își amintește de jena resimțită față de prezența păsărilor pe masa unde se mînca, asociind-o într-un joc haotic specific schemelor subconștiente cu spaima de Miloia pe care-l știa criminal și de care nu-și aduce aminte, decît acel repulsiv deget strivit. Pe această schemă asociativă se construiește în imaginația eroului un comentariu prelungit, insistent, reliefînd groaza într-o deplasare de termeni, specifică fantasticului psihologic.

c) *Atitudinea stilistică*

Tudor Vianu definea atitudinea stilistică drept „acea poziție spirituală a ascultătorului sau cititorului îndreptată asupra *tuturor* notelor însoțitoare ale oricărei comunicări“[154] [s.n.], atît spre text, deci, cît și spre subtext.

Am văzut în capitolele anterioare că pentru folclorul nostru comunicarea simpatetică cu Cosmosul este încă vie. Pentru o bună parte a operei lui Sadoveanu, mai ales a celei descriptive, se păstrează, la nivelul limbajului, o asemenea *ipostazare* a cosmicului, investit cu atribute umane, într-un fel mai intens decît prin simpla personificare: „copilița băgă de seamă că de o parte și de alta a cărării *florile își plecaseră capetele și dormeau*“[157] [s.n.]; procedeul e familiar mai degrabă poeziei (vezi de pildă „panpsihismul“ la Blaga), iar adaptarea lui în proză nu e fără popasuri și ezitări; Sadoveanu, de exemplu, pentru a introduce peisajele

Scanned with OKEN Scanner

de fantastică poezie pe care le va dezvălui denudate abia la sfîrșitul carierei sale, a folosit cele mai variate subterfugii, de la stilul indirect liber în care adoptă optica unor personaje cu o viziune animistă (copii, inițiați, oameni „năcăjiți", „ticăloși", ceea ce tradus ar însemna reduși și primitivi) pînă la compoziția de tip „conte à tiroirs", care, toate, traduc „frica burgheză de a părea fantast"[158], sau, poate și mai bine, obișnuințe realiste consolidate.

Dumbrava minunată cuprinde pasaje întinse de stil indirect liber, familiar autorului, de astă dată într-o interpretare particulară. Fetița, al cărei model de comportare e dat de poveștile bunicilor în care comunicarea între om și plante, animale și duhuri e intimă, are o încredere nemărginită în valabilitatea acestei conduite fabuloase, încredere de speța omului trăind în orizontul magiei, unde nimic nu e întîmplător. De aceea pentru ea totul alcătuiește un *limbaj*, de la căderea petalelor „ca niște fluturi de lumină", la oftatul și șoaptele sălciilor, pentru a nu mai aminti familiarul lătrat al lui Patrocle. De aceea fetița interpretează totul într-un fel analog atitudinii stilistice față de comunicare, Sadoveanu redînd în stil indirect liber ceea ce pentru micuța eroină e un subtext al neînsemnatelor fapte observabile în orice banală plimbare:

„Păsărele mărunte apărură legănîndu-se. Priveau pe Lizuca cu ochișori ca vîrfuri de ace, *ș-o întrebară toate deodată ce caută în împărăția lor.*

Însă Patrocle era acolo. Ridicîndu-se pe picioarele de dinapoi, hămăi la ele și *le amenință cu laba*"[159].

Pendularea e desăvîrșită deoarece, în cele mai multe cazuri, notarea de către autori a întîmplării ce i se pare fetiței o comunicare, se învecinează interpretării ei de către eroină:

„Floarea cu coroana aurie *se clătină lin spre copilă la adierea vîntului.*

— Îmi pare bine că te găsesc înaltă și frumoasă, urmă Lizuca. Noi ne ducem la bunicuța și la bunicul.

— *Foarte bine aprobă floarea-soarelui*"[160] sau, invers:

— „Cîntă frumușel, șopti ea.

— *Da, dar nu prea mă lasă să dorm, mormăi* Patrocle [...]

— A tăcut.

— *A făcut foarte bine, îngînă somnoros Patrocle*"[161]

Față de stilul indirect liber, în care relatarea eroului poate să fie lipsită de un substrat real palpabil, fiind exclu-

siv o proiecție a interiorului, această variantă provenită din animism se apropie mai mult de tehnica echivocului, care presupune și ea o divergență a semnificațiilor unui fapt de comunicare. În afara acestei povestiri n-am reușit să punem în evidență o asemenea tehnică. Oarecum asemănătoare sînt fragmentul asediului zburătoarelor din *Între cotețe* și „ficțiunile infinite" debitate de Paul Sucurtudean, pe care le aminteam în capitolul precedent. Deosebirea dintre povestirea lui Sadoveanu și celelalte pornește de la mecanismul psihic ce declanșează o asemenea interpretare lărgită a comunicării, într-un caz fiind vorba de specificul universului infantil, într-altul de halucinația patologică. Mecanismul psihic al acesteia din urmă impune fie „stilizarea" halucinației pe schema ideii fixe nutrite de erou (ca la Macedonski), fie structurarea ei simbolică (așa ca în *Animale bolnave* unde Paul își „amintește" un cocoș enorm și amenințător, cu o ghiară strivită, ca emblemă a criminalului ce avea și el o unghie diformă), și nici într-un caz alăturarea în microcontext a substratului real și a interpretării „subînțelesului" său.

d) *Tehnica echivocului*

Plăcerea jocului cu cuvintele, proverbele, „idiotismele" sînt citate drept caracteristice, reputate a face farmecul unui anumit tip — dacă nu de manierism — cel puțin de „artă pură" în folclor. O nuvelă ca *Moș Nichifor Coțcariul*, basmul *Calul dracului* ș.a. exploatează posibilitatea echivocului într-un fel ce le face cu totul intraductibile.

Pentru Caragiale, care, după cum știe toată lumea, scria greu, cuvîntul devine spre sfîrșitul activității sale literare, din ce în ce mai mult, nu doar material al artei, ci obiect al ei. Speculațiile pe tema echivocurilor comunicării, a caracterului ei insuficient, de procesualitate, îl duc spre crearea unei specii de absurd (în *Căldură mare*, de pildă) sau a unui fantastic la fel de specific artei lui. Deși în *La Hanul lui Mînjoală* echivocul este tehnica esențială iar Caragiale relaționează episoadele în dialog cu un cadru diurn, cotidian, aluziile — nu explicative sau demistificatoare, ci insinuante — amplifică atmosfera de mister potențîndu-l și mărindu-i posibilitățile de interpretare, fără a duce vreuna pînă la capăt: ori că Mînjoloaia umblă cu farmece („o

Scanned with OKEN Scanner

dată a vrut s-o calce tîlharii [. . .]. S-au apucat să-i spargă ușa. Unul dintre ei, ăl mai voinic, un om cît un taur, a ridicat toporul și cînd a tras cu sete, a picat jos. L-au ridicat repede: era mort . . . Frate-său a dat să vorbească dar n-a putut — amuțise"[162] ori că hanul și hangița erau într-adevăr „grozave" („Bună mîncare: pîine caldă, rață friptă pe varză, cîrnați de purcel prăjit și niște vin: și cafea turcească! și rîs și vorbă . . . halal să-i fie cocoanei Marghioalii!"[163]). Toate întîmplările de la han — potrivite de autor cu o subtilitate a tăișului dublu ce încîntă inclusiv plăcerea simetriei — au, sau pot avea, o dublă semnificație: „Am vrut să mă așez la masă și, după obiceiul apucat în copilărie, m-am întors să văd încotro e răsăritul să mă închin. M-am uitat cu băgare de seamă de jur împrejur pe toți pereții — *nici o icoană.* Zice cocoana Marghioala: — Ce te uiți? Zic: — Icoanele . . . Unde le ții? Zice: — Dă-le focului de icoane! d-abia prăsesc carii și păduchi de lemn . . .

Femeie curată! . . . M-am așezat la masă *făcîndu-mi cruce după datină* cînd deodată, un răcnet: călcasem, se vede cu potcoava cismei, pe un cotoi bătrîn ce era pe sub masă"[163] [s.n.] Eroul e un rațional ist înclinat să explice totul logic și farmecul nuvelei e chiar în descumpănirea rațiunii în fața micilor fapte diurne, al căror ansamblu e departe de a fi întotdeauna coerent. Prezența femeii — am văzut deja cît de neliniștitoare pentru Caragiale — precipită o asemenea aglomerare [de fapte]*, anodine fiecare în parte, dar care, toate împreună, destăinuie ceva necurat, și, mai ales, nu mai permit o explicație. Logica eroului obosește acumulînd încercări de limpezire:

„Am zis: hi! la drum! și mi-am făcut cruce: atunci am auzit bine ușa bufnind și un vaiet de cotoi. Gazda mea știa că nu o mai văz, intrase de grab' la căldură și apucase pe cotoi cu ușa, desigur"[165].

De altfel, ca și alte cîteva nuvele ale lui Caragiale, *La Hanul lui Mînjoală* — dacă nu capodopera, atunci una din capodoperele fantasticului la noi — e din speța scrierilor ce refuză comentariul, opere gratuite, unde virtuozitate depășește „maniera", făcînd deja parte din substanța însăși a operei.

---

* Lacună în textul de bază (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

III. FANTASTICUL ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Revirimentul actual al literaturii române, izbitor pentru poezie și proză și ceva mai timid pentru teatru, se poate explica prin lărgirea orizontului tematic și apelul mai acuzat la fantezie. Această ultimă explicație se poate referi cu egală adecvare și la revirimentul fantasticului în proza actuală. De la o orientare critică pedestru realistă — care am văzut că frînase și înainte apelul la mister — literatura actuală a trecut la o refacere pe date proprii a cîștigurilor generației de scriitori interbelice, ca și ale literaturii ce se practică azi în Europa sau America. Orientarea actualității literare românești este în principal tot realistă, adoptînd însă un concept mai larg de realism, concept ce poate îngloba în egală măsură jumătatea tainică a existenței.

În asemenea circumstanțe, fantasticul primește funcția de potențare a realității: într-un roman ca *Animale bolnave* fragmentele fantastice, departe de a se structura *în sine*, devenind fragmente de sine stătătoare, se includ ansamblului romanesc într-o interconexiune și coerență desăvîrșită. „Ficțiunile infinite" ale lui Paul, metaforă a scriitorului, intră în relație directă, inspirîndu-se și influențînd asupra faptelor din planul realității în roman, fără ca, în ciuda aluziilor polițiste frecvente, să se producă vreodată o „demistificare" definitivă a lor, fără ca, deci, să se diminueze doza lor de fantastic. Un asemenea fapt, coincident cu situația fantasticului în literaturile cu o mai mare tradiție decît a noastră, afirmă maturitatea prozei fantastice la noi, care, astfel, se constituie ca o dimensiune interioară a *prozei* în totalitatea ei, renunțînd la statutul anterior de excepție.

Într-un astfel de moment, a încerca să schițezi cîteva din preferințele și caracterele prozei fantastice la noi, în ce are ea mai specific, devine o întreprindere posibilă. Debutînd sub zodia romantismului, fantasticul românesc păstrează o

Scanned with OKEN Scanner

predilecție constantă către universurile primare. Fie că, pe scară antropogenetică, scriitorul român se întoarce către „vîrstele de aur" ale trecutului îndepărtat, aburit deja în memoria neamului, fie că încearcă o reconstituire a universului arhaic pe calea inspirației folclorice (mijlocită sau nu), fie că, pe scara vîrstei individuale, adoptă ca erou de predilecție copilul și adolescentul (tînărul), ale căror trăiri păstrează spontaneitatea și „naturalul" ființei umane primordiale. Într-un fel sau altul, scriitorul român încearcă o atracție a lumii primare a începuturilor, impuls ușor de identificat și în toată arta modernă (vezi Mircea Eliade — concluziile la *Aspects du mythe*), dar care în spațiul românesc se prezintă oarecum diferit. Dacă scriitorul francez sau englez pornește de la o îndelungată familiaritate a unei „culturi majore" — ce transcende primordialul începuturilor — spre universurile arhaice, o face cu curiozitatea omului contemporan pentru „primitiv". Scriitorul român în schimb — format adesea în mediul unei ruralități mai degrabă patriarhale — se îndreaptă spre primitivitate ca spre originea unor amintiri obscure — dar mai vii decît altundeva — spre sorgintea unor comportamente și trăiri proprii, dar al căror sens îi scapă deja. Fantasticul românesc primește astfel — spre deosebire de Occident — o mai acuzată alură nostalgic-poetică. Familiarizat cu misterul, cu prezența „sacrului", scriitorul român nu încearcă acea teroare pe care R. Caillois o propunea pentru definirea fantasticului; atitudinea lui e cel mai adesea „farmecul amintirii", tinzînd să compună din universul misterului un fel de paradis pierdut, sau, situat el însuși într-un univers sacralizat, simpatetic, oficiază revelarea lui, într-o poză specifică de hierofant. Cel mai simptomatic caz ni se pare a fi în acest sens M. Sadoveanu; indicat de stil ca scriitor cu o viziune lirică, concepînd universul într-o strînsă participare, Sadoveanu a ezitat o lungă perioadă între modalitatea strict realistă a observației și proza de vizionar, fapt de care îndrumarea critică a vremii nu e, desigur, străină; unitatea superioară a personalității sale artistice e atinsă tocmai în lucrări ce admit misterul ca dimensiune a Cosmosului: *Creanga de aur*, *Baltagul*, sau în însemnările de vînătoare, unde „matricea stilistică" proprie nu era stînjenită de direcțiile literare ale vremii.

Scanned with OKEN Scanner

Descoperirea mai insistentă a zonelor întunecate ale folclorului, ce nu participă la idilismul pașoptist sau semănătorist, echivalează pentru literatura română cu o luare de cunoștință a unui adevăr esențial despre sine: Blaga, Barbu, Voiculescu, trasează o cale de explorare a folcloricului pe dinafara mimării sale ocazionale: dinăuntru, refăcînd drumul și felul de a gîndi al mentalității tradiționale, scriitorul modern recreează astfel superba — insuficientă — autarhie a specificului. Acum ca și oricînd, literatura română nu e impermeabilă nici unei influențe; dar, mai acut ca altă dată, scriitorul român își apropriază cu circumspecție și printr-un filtru mai sever noutățile venite de orișiunde. Influența suficient de marcată a „behaviour"-ismului american — de pildă — se convertește la noi într-o proză a individualității enigmatice, ce marchează o întreagă linie în proza contemporană de la Marin Preda la Fănuș Neagu și la Dumitru Radu Popescu.

Fără a fi investită cu valori preponderent metafizice — ca în literatura germană — proza fantastică românească răspunde în felul ei specific unei nevoi de mister ce este și a omului contemporan și este și a românului. Așa cum arăta Edgar Papu într-un interviu pentru *România literară* și cum demonstra și Constantin Noica în captivantele articole ale seriei dedicate relației între gîndire și limba română, din aceeași revistă, limba română dispune de [o] mare capacitate de a întîrzia în jurul obiectului, de *a nu-l numi,* de a-l sugera și a-l aborda cu o delicatețe manifestă, care, desigur, denotă o la fel de mare latență lirică. O asemenea calitate deschide și drum larg misterului în proză. Or, am văzut că o experiență totală a cuvîntului ca cea a lui Caragiale poate duce, în ciuda inapetenței principiale spre obscur, la o proză de — aproape neverosimil de subtilă — exploatare a misterelor comunicării.

În încheiere, am putea încerca să aproximăm și drumul fantasticului în literatura noastră: proză neînțeleasă, „bizară", devansînd conștiința literară la început și părînd străină ca spirit, ea se dezvoltă fie prin recluziune în această condiție a excepției (de la Macedonski prin modernismul interbelic la A. E. Baconsky), fie prin deschidere generoasă spre valorile promovate de „teoria specificului", pe drumul care prin Sadoveanu ajunge la V. Voiculescu și tînăra generație actuală.

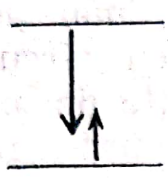
Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

* Considerînd ca reprezentare canonică (paradigmă) a narațiunii fantastice relația binară biunivocă:

B — univers semnificativ ininteligibil,
A — univers semnificant inteligibil

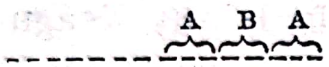
Făt-Frumos din lacrimă ar putea fi reprezentată astfel:



B — planul fabulos

A — planul poetului,

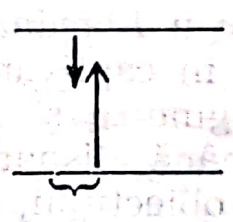
Zîna Zorilor în felul următor:



planul poveștii

planul naratorului

A — plan fabulos, B — plan real, iar *Kir Ianulea* astfel:



A — planul supranatural

B — planul uman

A (Ianulea)

Pentru basmul *Calul dracului* renunțăm la a propune o schemă fiindcă schimbările de raporturi sînt foarte frecvente și numeroase, astfel încît ar însemna să obscurizăm și schema și, totodată, să trădăm spiritul însuși al prozei acesteia, recunoscînd pentru acest caz primatul categoric al „organismului“ asupra „schemei“ ca concepție asupra operei.

** Ca o pură supoziție, mai putem adăuga analogia de nume: Avestița — Acrivița, care ar putea corespunde analogiei de situații, căci în descîntecele „de Samcă“ diavolul este invocat împotriva acestui demon feminin — Goulon sau Verzelia în mediu grecesc, Lilith în cel ebraic și devenit în raza de cultură medievală slavonă Avestița. Ambele relații: femeie — diavolul însurat; sau: demon feminin — Satana, au de altfel aceeași paradigmă: femeia ca principiu activ — Satana (principiu masculin) în situație pasivă, ceea ce poate

Scanned with OKEN Scanner

indica proveniența dintr-o sursă comună, probabil reticențele și suspiciunea în fața femeii virilizate și senile.

*** Ni se pare că polemica în jurul problemei Eminescu platonic — Eminescu vital în trăirea iubirii este lipsită de obiect. Că poetul glorifică drept experiență esențială actul fizic, e un fapt lipsit de orice îndoială (vezi de pildă *Ghazel* din *Postume* sau remarcile lui Călinescu pe tema licențiosului din manuscrisele eminesciene) însă fără importanță, cîtă vreme chiar în dialogul platonic nu era vorba de ce numim astăzi „iubire platonică" ci tot de realizarea cuplului paradiziac ca experiență „mistică", exact ca și pentru Eminescu (vezi *Pe lîngă plopii fără soț, O, Mamă,* pasaje din proză etc.).

INDICE BIBLIOGRAFIC

1. M. Schneider, *La littérature fantastique en France*, Fayard, Paris 1964, p. 7.
2. *Ibid.* p. 10.
3. *Ibid.* p. 15.
4. *Ibid.* p. 403 și urm.; M. Eliade, *Aspects du mythe, Introduction*, Gallimard 1963; R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Gallimard 1965, p.* și urm.
5. Ibid. cap. *Introduction.*
6. A. Breton, *Manifeste du surréalisme* ap[ud] M. Schneider, *op. cit.*, p. 359.
7. M. Schneider, *op. cit.*, p. 8.
8. E. T. A. Hoffmann, „Teatrul evenimentelor s-a mutat în însăși inima personajelor mele. Dar nu e aceasta un veritabil teatru? Ce univers splendid e închis în pieptul nostru!", ap[ud] M. Schneider, *op. cit.*, p. 347.
9. E. M. Forster, *Asupra romanului*, E.P.L., 1968.
10. Ion Biberi, *Literatura fantastică*, „Revista Fundațiilor", 1945, nr. 11—12, p. 345.
11. V. Nicolescu, *În inima fantasticului*, „Luceafărul" XI, 21(25 mai 1968), p. 5.

* Indicația paginii lipsește (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

12. M. Ungheanu, *Indeciziile prozei fantastice românești*, „Gazeta literară", XIV, 46(15 nov. 1967), p. 6.
13. Ion Biberi, *op. cit.*, p. 327.
14. [...]
15. R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, ap[ud] [...] *op. cit.*, p. 22.
16. Al. Philippide, *Fantastic și senzațional*, „Contemporanul" nr. 8 (21 februarie 1969), p. 1.
17. Ion Biberi, *op. cit.*, p. 289.
18. R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, ap[ud] V. Nicolescu, *op. cit.*, p. 5.
19. Id., *ibid.*
20. Citām, din surse intermediare, studiul despre fantastic ca o „metafizică a panicii" al lui Jean Hytier, în „La revue des Vivants" Août 1934, p. 1285 și următoarele.
21. [...]
22. *Ibid.*
23. Remarca o făcuse și M. Schneider: „această revelație se poate face prin teroare ca și prin plăcerea cea mai suavă" (*op. cit.*, p. 373).
24. Așa cum arătau, de pildă, Ion Biberi și R. Caillois.
25. Interpretare trasată deja de Hoffmann care vorbea de „interiorizarea" dramelor sale *(Prințesa Brambilla)* sau Sade; referințe asemănătoare se află în Al. Philippide, *Literatura fantastică*, „Adevărul literar" IX, 525 (28 dec. 1930): „Ea izvorește din văgăunile sufletești din care răsar întrebările despre început și sfîrșit, neliniștea metafizică și toate aspirațiile prin care omul încearcă să treacă dincolo de el însuși" (p. 1).
26. Al. Philippide, *Literatura fantastică*, „Adevărul literar și artistic" 16 febr. 1930, *Literatura fantastică*, „Adevărul literar" 28 dec. 1930, *Fantasticul și literatura noastră*, „Adevărul literar" 11 oct. 1936.
27. Al. Philippide, *Fantastic și senzațional*, „Contemporanul" nr. 8, 21 februarie 1969 și *Fantasticul și literatura română*, „Contemporanul" 17 oct. 1967.
28. Al. Philippide, *Fantasticul și literatura română*, loc. cit., p. 7.
29. Mihai Ungheanu, *op. cit.*, p. 6.
30. G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor 1941, p. 690.
31. E. Simion, *În jurul unui concept*, „Gazeta literară" 5 sept. 1968, p. 1.
32. *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

33. D. Micu, *Fantasticul în proza actuală*, „Gazeta literară“ 9 nov. 1967, p. 5.
34. Ath. Joja, *Logos și ethos*, cap. *Profilul spiritual al poporului român*, p. 27.
35. T. Vianu, *Caracterul specific al contribuției culturale a românilor* în *Studii de literatură română*, Ed. Ac., Buc., 1965.
36. G. Călinescu, *Caracterele specifice ale literaturii române*, în *Istoria literaturii...*, p. 895 și urm.
37. Ath. Joja, *op. cit.*, p. 27.
38. T. Vianu, *op. cit.*, p. 139.
39. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 895.
40. T. Vianu, *op. cit.*, p. 561.
41. *Ibid.*
42. G. Călinescu, *Ion Creangă*, E.P.L. 1964, p. 345.
43. Al. Dima, *Zăcăminte folclorice în literatura actuală*, Ed. Fundațiilor 1939, p. 60 și T. Vianu, *op. cit.*, sau Ath. Joja, *op. cit.*
44. Ap[ud] M. Schneider, R. Caillois: „il est exacte, précis, réaliste“, [...]
45. E. Simion, *op. cit.*, loc. cit.
46. E. Papu, Interviu acordat „României literare“ nr. 9, 1970, p. 15, dar și G. Călinescu, *op. cit.*, T. Vianu, *op. cit.*, passim.
47. L. Blaga, *Spațiul mioritic.*

II

1. [...]
2. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Ed. Univers, București 1969, p. 7—24.
3. [...]
4. P. Castex, „Essentiellement intérieur et psychologique le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit.“ în *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti 1951, p. 8.
5. Id., *ibid.*
6. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, p. 235 și urm.
7. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, P.U.F. 1926, cap. *Symbolisme du rêve*, passim.
8. M. Sadoveanu, *Mărturisiri*, E.P.L. 1960, p. 29.
9. L. Blaga, *Cultură majoră și cultură minoră*, ca și mărturiile lui V. Voiculescu sau Ion Barbu din I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L.
10. L. Blaga, *Zări și etape*, E.P.L. 1968, cap. *Etnic și specific.*

Scanned with OKEN Scanner

11. Al. Philippide, *Fantasticul și literatura română*, loc. cit.
12. E. Simion, *art. cit.*
13. V. I. Propp, *op. cit.*, loc. cit.
14. M. Eliade, *op. cit.*, cap. *Histoire vraie et histoire fausse.*
15. M. Eliade, cap. *Les contes des fées*, în *Litt. orale*, Enc. de la Pléiade 1965.
16. T. Vianu, *Estetica* 1934, I., p. 256—257.
17. Notă: pentru a nu cita autorul care a emis întiia oară o opinie critică devenită deja truism ne-am permis ca în cazul marilor clasici, a căror interpretare obișnuită în critica românească este bine cunoscută, să nu indicăm sursa acestor afirmații, ea putînd fi — la rigoare — chiar un manual de istoria literaturii.
18. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* 1933—1939, vol. IV. cap. *Cadrul psihic.*
19. [...] *Concluzii.*
20. Mihai Eminescu, *Toma Nour* în *Proză literară*, Ed. îngrijită de E. Simion și Flora Șuteu, E.P.L. 1959, p. 121.
21. *Antologia basmului cult*, E.Ac. 1970, II, p. 82.
22. T. Vianu, *Atitudinea stilistică*, în *Studii de stilistică*, E.Ac. 1966.
23. Acest efect, de *relieiare* și *diferențiere* a planului de evocare a lumii poetice din basm, într-un context creat de cotidian, se poate argumenta convingător într-un fragment ca următorul: „Luna limpede *înflorea* ca o față de aur pe seninul cel adînc al cerului. În aerul nopții Făt Frumos își *spală* fața în baia de lacrimi, apoi, învăluindu-se în mantaua ce i-o *țesuse* din raze de lună, se *culcă* să doarmă în patul de flori. Împărăteasa se *culcă* și ea lîngă el și visă în vis că Maica Domnului desprinsese din cer două vinete stele ale dimineții și i le așezase pe frunte. A doua zi, deșteptată, ea *vedea*... A treia zi se *cunună* Împăratul cu fata Genarului." (p. 23), în care acțiunile ce se petrec în planul miraculos ca atare păstrează imperfectul evocativ, în timp ce verbele ce denumesc acțiuni pragmatice, care pot fi concepute de autor ca existînd în același plan cu sine, se mențin la un perfect simplu ce arată un trecut simțit ca apropiat de prezentul absolut al comunicării: „Luna *înflorea*" dar „Făt-Frumos *își spală* fața [...] se *culcă* [...] Împărăteasa se *culcă*"; prin minunea Maicii Domnului „ea *vedea*", (cf. funcția evocativă a imperfectului la T. Vianu, în studiul cu același titlu din *Studii de stilistică*).
24. M. Eminescu, *Proză literară*, p. 3.
25. I. Slavici, *Amintiri. Literatura poporană*, E.P.L. 1969, p. 437.
26. Id., *ibid.*
27. P. Marcea, *Ion Slavici*, E.P.L. 1958, p. 202.

Scanned with OKEN Scanner

28. *Antologia basmului cult*, II, p. 309.
29. *Ibid.*, I. p. 311—325.
30. *Ibid.*, I. p. 255.
31. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, E.P.L. 1968, p. 113 despre situarea autorului față de operă.
32. Ș. Cioculescu, afirmă că „prin excepție, autorul reușește în magie, în fantastic, în subconștient și «coloare locală», prin care variază, *ieșind din forma spiritului său*" [s.n.] (*Viața lui Caragiale*, București, 1940, p. 420), aserțiune ce ni se pare greu de susținut fiindcă postulează existența a doi Caragiale, diferiți în „forma spiritului", lucru inacceptabil pentru psihologia actuală care dovedește *unitatea, structurarea* esențială a personalității umane.
33. În notele la *Schițe nouă* 1910, p. 9.
34. În *Motivul diavolului însurat* în „Limbă și literatură", 1960, IV, p. 243—260.
35. Nr. 1164 în catalogul internațional, bine reprezentat și pe teritoriul românesc (cf. *Antologia basmului cult*, II, p. 430).
36. P. Zarifopol, în note la Caragiale, *Opere*, II, p. 432.
37. Vezi o interesantă dezvoltare a problemei în R. Caillois, *op. cit.*, cap. *Pur-impur*.
38. N. Cartojan, *Cărțile populare în cultura românească*, Casa școalelor 1921, I, cap. *Legenda sfîntului Sisinie*.
39. *Ibid.*, I, p. 147.
40. Invocația vrăjitorească apare și la I. Barbu în *Domnișoara Hus*, a cărei interpretare erotică este lipsită de orice echivoc.
41. Vezi simbolistica erotică a „plimbării", „călăritului", a „luncii înflorite" și a peisajelor de același tip în S. Freud, *op. cit.*, cap. cit.
42. Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, E.P.L. 1969, p. 57 și urm.
43. V. I. Propp, *op. cit.*, p. 23.
44. M. Eliade, *op. cit.*, p. 13.
45. B. Malinowsky, *Mythe in Primitive Psychology* 1926, p. 23.
46. R. Caillois, *op. cit.*, p. 169 și urm.
47. M. Eliade, *op. cit.*, cap. cit.
48. Folosim expresia „conținut latent" pentru a denumi „informația reală" a unei narațiuni, în același fel ca Freud, care denumea „conținut latent al visului" interpretarea dată de medic (dorințe, idei, obsesii ale subiectului) unei istorisiri onirice, vezi Freud, *op. cit.*, cap. cit.
49. [...]
50. M. Eliade, *op. cit.*, p. 66.

Scanned with OKEN Scanner

51. G. Călinescu, *Opera lui . . .*, III, p. 60 și urm.
52. *Ibid.*, II, p. 79.
53. *Ibid.*, p. 122.
54. M. Eminescu, *Proză literară*, p. 41.
55. *Ibid.*, p. 42.
56. *Ibid.*, p. 46.
57. *Ibid.*, p. 53.
58. *Ibid.*, p. 54.
59. *Ibid.*, p. 41.
60. G. Călinescu, *op. cit.*, III, p. 172.
61. *Ibid.*, p. 97.
62. Eminescu, *op. cit.*, p. 218.
63. *Ibid.*, p. 216.
64. „Puțin era și avea să-și rezime capul greu de cugetările unui imperiu pe perina păcei eterne. Eterne? A, nu cuteza s-o spere", M. Eminescu, *op. cit.*, p. 220.
65. Gala Galaction, *Oameni și ginduri din veacul meu*, E.S.P.L.A. 1955, p. 97.
66. Gala Galaction, *Opere alese*, E.S.P.L.A. 1958, p. 33.
67. M. Eliade, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, Publicom 1943, p. 66—67.
68. R. Caillois, *op. cit.*, p. 40—48.
69. Gala Galaction, *op. cit.*, p. 32.
70. *Ibid.*, p. 31.
71. *Ibid.*, p. 40.
72. Pavel Dan, *Mărturie literară*, în *Scrieri alese*, E.P.L., București, 1965, p. 17.
73. P. Dan, *op. cit.*, p. 152.
74. *Ibid.*, p. 150.
75. *Ibid.*, p. 150.
76. *Ibid.*, p. 152.
77. *Ibid.*, p. 154.
78. *Ibid.*, p. 156.
79. *Ibid.*, pp. 159—160.
80. C. I. Gulian, *Mit și cultură*, București, 1969, cap. *Eroul salvator*.
81. R. Caillois, *op. cit.*, p. 40 și urm.
82. Termenul a fost folosit [. . .] pentru poezia lui Blaga, în *Lucian Blaga, poet orfic*, în *Euphorion*, p. 295—319, dar acoperă și caracterul stilului sadovenian.
83. C. I. Gulian, *op. cit.*, p. 83.
84. M. Sadoveanu, *Mărturisiri*, E.S.P.L.A., 1960.

Scanned with OKEN Scanner

85. M. Sadoveanu, *Opere*, E.S.P.L.A., București, 1954, vol. 12, p. 467.
86. *Ibid.*, p. 464.
87. *Ibid.*, p. 467.
88. Id., *ibid.*
89. *Ibid.*, p. 436.
90. *Ibid.*, p. 503.
91. *Ibid.*, p. 437.
92. *Ibid.*, p. 431.
93. *Ibid.*, pp. 435—436.
94. *Ibid.*, p. 516.
95. C. I. Gulian, *op. cit.*, p. 77.
96. V. Voiculescu, *Povestiri*, E.P.L. 1966, I, p. 116.
97. M. Ungheanu, *art. cit.*, p. 6.
98. În *Autoportret romantic la 67 de ani*, citat de G. Muntean, *Dimensiunea autobiografică a operei*, „România literară", 1970, nr. 9.
99. G. Muntean, *art. cit.*, p. 13.
100. D. Pillat, *V. Voiculescu*, „România literară", 1970, nr. 12.
101. R. Caillois, *op. cit.*, p. 36.
102. V. Voiculescu, *op. cit.*, II, p. 294.
103. Id., *Ibid.*
104. *Ibid.*, p. 295.
105. *Ibid.*, p. 298.
106. M. Eliade, *Insula lui Euthanasius* 1943, passim, folosește termenul, de origine hindusă.
107. V. Voiculescu, *op. cit.*, I, p. 22.
108. *Ibid.*, p. 28.
109. *Ibid.*, p. 31.
110. *Ibid.*, p. 33.
111. *Ibid.*, p. 37.
112. Id., *ibid.*
113. *Ibid.*, p. 39.
114. *Ibid.*, p. 40.
115. *Ibid.*, p. 41.
116. *Ibid.*, pp. 41—42.
117. *Ibid.*, p. 42.
118. *Ibid.*, p. 44.
119. M. Eliade, *Aspects du mythe*, cap. *La gnose et la philosophie indienne*. [trimiterea lipsește în text — n.ed.].
120. M. Eliade, *Yoga, essai sur les origines de la philosophie indienne*, Paris—Buc. 1943, passim.
121. M. Eliade, *Aspects du mythe*, cap. *Temps profane et temps sacré*.

Scanned with OKEN Scanner

122. Cf. ms. 2306, f. 28, ap[ud] G. Călinescu, *op. cit.*, III, pp. 180—181.
123. M. Eminescu, *op. cit.*, p. 127.
124. *Ibid.*, p. 122.
125. Ş. Cioculescu, *Introducere* la Caragiale, *Opere*, p. XXVI.
126. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, cap. *M. Sadoveanu.*
127. M. Eliade, *La ţigănci*, în „Secolul XX", 1967, nr. 9, p. 25.
128. *Ibid.*, p. 26.
129. *Ibor.*, p. 33.
130. *Ibid.*, p. 33.
131. *Ibid.*, p. 38.
132. Pentru interpretarea psihanalitică a labirintului cf. Freud, *op. cit.*
133. M. Eliade, *op. cit.*, p. 42.
134. *Ibid.*, p. 52.
135. Citat de T. Vianu, în *Studii de stilistică*, p. 37.
136. Cf. o sistematizare a discuţiei la I. Biberi, *Funcţiile creatoare ale subconştientului* 1943, p. 333 şi urm.
137. G. Călinescu, *op. cit.*, III, p. 125.
138. A. Marino, *Opera lui Macedonski*, passim.
139. E. Papu, Interviul citat.
140. A. Marino, *op. cit.*, p. 542.
141. Macedonski, *Cuvinte despre Thalassa*, ap[ud] Al. Macedonski, *Opere*, Ed. critică de A. Marino, V, p. 304.
142. Al. Macedonski, *Opere*, Ed. îngrijită de T. Vianu, IV, p. 49.
143. *Ibid.*, p. 52.
144. *Ibid.*, p. 53.
145. Id., *ibid.*
146. *Ibid.*, pp. 60—61.
143. R. Caillois, *op. cit.*, p. 57.
144. G. Călinescu, *Principii de estetică*, Bucureşti 1933, p. 16.
145. Mateiu Caragiale, *Opere*, E.P.L. 1967, pp. 62—63.
146. *Ibid.*, pp. 42—44.
147. Proust, *Pastiches et mélanges* 1919, p. 237.
148. M. Caragiale, *op. cit.*, pp. 45, 46, 47, 49.
149. A. E. Baconsky, *Echinoxul nebunilor*, E.P.L. 1967, p. 11.
150. *Ibid.*, pp. 16—17.
151. *Ibid.*, p. 24.
152. *Ibid.*, p. 14.
153. *Ibid.*, p. 58.
154. T. Vianu, *Studii de stilistică*, p. 36.
155. N. Breban, *Animale bolnave*, E.T. 1969, p. 438.

Scanned with OKEN Scanner

156. *Ibid.*, p. 438.
157. Sadoveanu, *Opere*, vol. 7, p. 508.
158. M. Ungheanu, *art. cit.*, p. 6.
159. M. Sadoveanu, *ibid.* p. 506.
160. *Ibid.*, p. 510.
161. I. L. Caragiale, *Opere complete*, Ed. îngrijită de G. Adamescu 1941, pp. 83—84.
162. *Ibid.*, pp. 87—88.
163. *Ibid.*, p. 86.
164. *Ibid.*, p. 88. [trimiterea lipsește în text].
165. *Ibid.*, p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

C. ADDENDA

SATIRA POLITICĂ LA ARISTOFAN ȘI CARAGIALE. CAVALERII ȘI O SCRISOARE PIERDUTĂ

Moștenitori ai unei tradiții comice pe care o valorifică investind-o cu noi valori, cei doi autori se regăsesc peste veacuri, dincolo de progresul relativ al artei literare, dincolo de deosebirile de mentalitate și viziune asupra lumii, într-o atitudine civică comună, atitudine ce-i inspiră în creație și care își pune pecetea pe aceasta.

Aristofan, creatorul de fapt al comediei atice ca gen literar, moștenea tradiția măștilor comice obișnuite în alaiul dionisiac. Respectivele măști: doctorul învățat, bucătarul căpcăun, bătrînul gelos și avar, fanfaronul, servitorii, țațele gureșe, sînt personaje tipice pînă la schematism, populînd pînă azi farsele populare și a căror sursă stă în amuzamentul etern al omului pe seama ridicolului și prostiei omenești. Inovația lui Aristofan e că aplică trăsăturile măștii, sau se inspiră din ea, la recrearea unor personaje reale din viața politică a Atenei, pe care le angajează într-o intrigă foarte asemănătoare faptelor autentice, așa încît contemporanii s-au recunoscut exact, uneori jenant și penibil de exact în măștile teatrului său. Resortul interior și semnificația teatrului aristofanesc stau tocmai aici, în constatarea, materializată artistic, despre intruziunea prostiei și lăcomiei în viața publică sau, după vorbele lui Caragiale, în speranța ca „această slăbiciune (prostia) caracteristică omului, să rămînă individuală și să se amestece cît mai puțin în viața noastră publică". (*Opere* VII, E.F., 1942, p. 175).

Oricît ar părea de ciudat, Caragiale se află într-o situație întrucîtva analogă. Tradiția pe care o duce el mai departe este aceea a teatrului pașoptist, teatru bazat aproape în exclusivitate pe caractere și în care actualitatea stătea în amănuntele personjului, în materialul din care era construit, nu în intriga în care era angajat. Dacă personajul Chiriței reprezintă un fapt de actualitate, aceasta se întîmplă nu fiindcă ea face și se angajează într-un conflict specific mo-

mentului, dimpotrivă, intriga în care personajul e amestecat e tipică pentru caracterul său de parvenită, ci datorită decorului în care intră bonjurismul, moda limbii franceze, fardul, călătoria la Iași, amorul „de inimă" cu un tînăr romantic ș.a.m.d. În teatrul lui Caragiale se pot recunoaște cu oarecare subtilitate multe din caracterele teatrului anterior, inclusiv acelea ale Commediei și farsei populare, care preluase măștile antice. Cațavencu este, într-o versiune înnobilată și revivificată, un *matamor* de *Commedia dell'arte*, nu un „*gloriosus*" al atellanelor latine. Schema pe care evoluează personajul este de la lăudăroșenia enormă și imbecilă, punctată cu oarecare naivitate bonomă, la umilința exagerată în fața adversității pe care n-o poate înfrînge. Scena în care personajul imploră în genunchi clemența cucoanei Zoe face parte dintr-o recuzită obligatorie la un asemenea personaj și se justifică tocmai prin concepția de această natură asupra caracterelor.

Preluînd o asemenea tradiție, evident îmbogățită prin lectură (deși e de spus că maestrul nu dispunea de o prea bogată lectură teatrală), Caragiale face un lucru asemănător cu Aristofan, privind adică personajele în finalitatea lor politică și angajîndu-le într-un conflict care să reliefeze consecințele în viața publică a contemporaneității, ale trăsăturilor unor caractere general umane.

Ținta satirei politice a lui Aristofan este decăderea instituțiilor democratice, din care nu rămîne decît forma demagogiei; Caragiale, de partea sa, vizează golirea de conținut a liberalismului, care devine frazeologie goală, manifestată într-un misticism extravagant al vorbelor. Din această similitudine relativă de substrat derivă similitudinile intrigii în cele două piese și, în aceeași măsură, caracterul lor preponderent oral. Dacă în *Cavalerii* cei doi adversari care își dispută autoritatea în casa lui Demos, Cleon și Eucrates (cîrnățarul) sînt dispuși pe o scară ascensivă a negativității, același lucru se întîmplă cu Cațavencu și Dandanache. E semnificativă o caracterizare a lui Eucrates care e „mai canalie decît Cleon" (Nicias, actul III) și „crescut la școala de unde ies oamenii mari" (Corul cavalerilor, actul IV). E poate adîncă satisfacția estetică a contemplării unor asemenea înrudiri substanțiale, căci cele două propoziții sînt parcă anticiparea literală a ceea ce va spune Caragiale despre Dandanache. Dar simetriile de intrigă merg mai departe: pentru vot luptă cuplul comic Farfuridi-Brînzovenescu, pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru inima lui Demos cuplul Nicias-Demostene cu cîte un personaj care îi depășește prin odios: Cațavencu și Cleon. Spuneam că superioritatea lui Cațavencu și, respectiv, Cleon este evidentă asupra primilor adversari, ea provine din distincția între ridicol și odios. Într-adevăr, prostia celor două personaje este periculoasă. Dacă aceștia doi vor fi înfrînți în conflictul politic ce va urma, aceasta se întîmplă nu din pricina unor personaje mai valoroase sub raport uman, ci din a unora care vehiculează cusururi mult mai mari, dar cărora, tocmai de aceea, autorul le dă cîștig de cauză, spre a reliefa de o manieră și mai pregnantă concepția lumii în care trăiește. Cîștigul comediei moderne stă în depășirea schemei de intrigă și vom asista în piesa lui Caragiale la o desfășurare conflictuală mult mai vie și la o reprezentare mai comprehensivă și mai largă a umanității.

Comedia lui Aristofan e o alegorie poetică, semnificantul situației politice fiind un conflict domestic. Sclavul pafagloniан Cleon a reușit să cîștige inima stăpînului său Demos — adică Popor — prin cele mai vulgare și hilare, totodată, servicii, cum ar fi, de pildă, strecurîndu-i o pernă sub el, sau oferindu-și părul pentru ca acela să-și șteargă mîinile după ce și-a suflat nasul. Parazitul a ajuns intendentul casei și de aceea își permite să terorizeze pe sclavii Nicias și Demostene. Bufoneria relațiilor dintre ei e enormă și vulgar populară, căci adversarii se înjură fără perdea, se lasă reciproc fără mîncare sau cu mîncarea necondimentată, se bat — pe scenă, firește — își amintesc originea rușinoasă și viițiile, fără ca rîsul autorului să pună vreo stavilă revărsării de cruditați, uneori de nerepetat pentru o ureche modernă. Dar există o infinită subtilitate subiacentă și care se lasă ghicită cunoscînd conflictul real de la Atena. Generalii Nicias și Demostene, asediind insula Sphactéria, posesiune spartană, erau puși în situația de a pierde totul din pricina refuziului lui Cleon, refuz evident demagogic, de a trata cu spartanii. În fața laudelor sale nerușinate, sprijinite de binecunoscutele-i calități de orator de tribună, Cleon a fost însărcinat cu comanda operațiilor, deși eroul începea deja să se retragă pretextînd nepregătirea lui militară. Dar destoinicia de general a lui Demostene a schimbat soarta operațiilor militare și, la sosirea pe insulă a lui Cleon, succesul era deja asigurat, iar gloria i-a revenit lui în întregime. Replicile piesei lasă mereu un echivoc savuros între planul real și cel alegoric: deși pe stăpîn îl cheamă Demos,

adică Popor, e un bătrîn lacom și neputincios (asemeni măștii corespunzătoare), pe sclavul său îl cheamă chiar Cleon dar el are „un picior la Pylos și altul în Adunarea pop[orului]“ (Nicias, actul I.); Cleon, deși sclav în alegorie, a „cîștigat o mare avere prin lingușire și a cîștigat adunarea pop[orului] cu coriandru de un obol“; salvatorul, un simplu cîrnățar de pe stradă, poartă în alegorie masca bucătarului căpcăun, ajuns demagog din întîmplare și în ciuda extracției joase căci, spune el, „printre cazane am crescut în lovituri de pumni [...] agățam pe bucătari spunîndu-le: «uitați-vă o dată, băieți, nu vedeți oare, iată primăvara și-o rîndunică». Ei se uitau, iar eu, în acest timp, șterpeleam o bucată de carne“; oratoria lui, deși evident politică, fiind desfășurată în fața corului imbecil al cavalerilor, se concretizează conform măștii, în imagini de bucătărie. „Iar eu, o Demos, dacă nu te iubesc și nu te îndrăgesc, să fiu tăiat și făcut tocană. Și dacă n-ai încredere în cuvintele mele, să fiu ras, pe fața de masă, într-un usturoi cu brînză“. De altfel personajul se declară în termeni culinari om politic: „a guverna poporul: este foarte simplu: a încurca, a înșela, a amesteca treburile toate la un loc, a cîștiga mulțimea prin mici cuvinte dulci, a vorbi în felul în care se face tocană“. Să mai remarcăm că, dacă el reușește să submineze pe rivalul său față de Demos, aceasta are loc într-un concurs de bucătărie. Acesta este punctul în care alegoria și planul real devin o unică realitate, care, în ciuda veninului rezultat din planul real și a vulgarității planului alegoric, dobîndește o dimensiune metaforic poetică. În acest moment sîntem convinși că toate personajele sînt la fel de adevărate pentru ele însele atît în planul real cît și în cel alegoric: nici un moment cîrnățarul nu-și dă seama că e ridicol, după cum nu-și dau seama de asta nici personajele ce-l înconjoară. Ele plutesc fiecare și unul față de altul într-o fericită și ridicolă inconștiență care, pentru Hegel, este esența unică și perfectă a comicului, pierdută de la Aristotel încoace. Deci satira politică e substratul unei alegorii bufone, de natura farsei populare, fuzionînd cu ea într-o fericită metaforă, cu o componentă ce ține de poezie, de jubilația pură.

Caragiale e mai departe de poezie și interesul său pentru personaje ca oameni, nu ca „semne“ e așa de mare încît îl făcuse pe Ibrăileanu să afirme că teatrul său e epic, cu centrul pe personaje, nu pe conflict. Schema pur conflictuală

Scanned with OKEN Scanner

este aceea a luptei politice între conservatori, reprezentați linear de cuplul Farfuridi-Brînzovenescu și „progresistul" Cațavencu, luptă cîștigată de cel de la centru, de Dandanache, „mai prost decît Farfuridi și mai canalie decît Cațavencu". Aceste personaje, care slujesc intriga întîi, sînt schematice și poate fi pusă în evidență, ca și pentru Cațavencu, descendența lor din tipuri comice eterne. Cei care susțin și în interesul cărora se dă lupta politică, Demos-ul rezumat al lui Aristofan, e o imagine care rezultă din existența conjugată a unor personaje foarte reale și autentice, încărcat de substanță umană, chiar în tipicitatea lor. Viziunea lui Caragiale, clasică în esența ei, se îmbogățește spre cîștigul realismului său. Personajele Trahanache, Zoe, Tipătescu, Pristanda, Cetățeanul turmentat, sînt oameni veritabili, dar angrenați într-un mecanism care, el, e ținta rîsului satiric al autorului, spre deosebire de ceilalți de mai sus, care se identifică cu însuși mecanismul social. În fond, Trahanache este un domn de modă veche cu principii, cavaler etern apărător al cinstei sexului frumos și al ideii amiciției înalte; Zoe, o femeie inteligentă și dornică de dragoste și onorabilitate; Tipătescu, un tînăr subțire și cu viitor, care e capabil să facă sacrificii din dragoste, iar Pristanda un biet funcționar cu familie grea. Chiar dacă substratul intrării lor în acest angrenaj politic e același, o hipertrofiere a instinctului de conservare, care-i face să nu-și aleagă mijloacele, e de observat că accentul reprobator cade pe această societate, care nu permite unor indivizi posibil buni să intre într-o ordine morală. Dealtfel, în starea lui perpetuă de turmentare, cetățeanul care se ține departe de mașinăria electorală, spunînd „eu una știu: să duc andrisantului scrisoarea", nu poate scăpa și e nevoit să întrebe mereu și absurd „Eu, nene, cu cine votez?". Forța acestui mecanism este enormă, iar autorul, ca și Aristofan, se simte incapabil să salveze o ordine morală, dînd cîștig de cauză celui mai rău dintre personaje. Concluzia e, după cum se vede, tristă; și chiar dacă, așa cum spunea Jean Paul, satira e serioasă și nu implică în mod necesar comicul, sîntem în fața a două temperamente înzestrate cu o inaptitudine evidentă pentru tragic și, dimpotrivă, cu un apetit enorm pentru comic.

Am văzut că rîsul se declanșa la Aristofan în două feluri: într-un plan prim prin aglomerarea de vorbe de duh de o dimensiune homerică, conturînd imaginea unor perso-

Scanned with OKEN Scanner

naje care se văicăre[sc] enorm, mănîncă atît cît căpcăunii, se laudă cu o inocență zgomotoasă; iar în planul secund, prin amestecul subtil de planuri și fuziunea lor într-o satiră metaforică.

Arsenalul de mijloace al lui Caragiale e mai ferit de infuzia metaforică, fiind în schimb mai caracteristic comic și mai bogat și nuanțat, existînd un resort unic, acela al ticului, surprins și urmărit din manifestările sale sociale pînă la cele verbale. Societatea tîrgului de munte e angajată într-o luptă electorală fără sens, căci votarea — se știe de la început — va fi măsluită; totuși personajele se agită în continuare; cu toții, de la prezidentul Trahanache pînă la Pristanda sînt construiți pe axa cîte unui tic: de pildă la Trahanache: „aveți puțintică răbdare", Zoe; „onoarea mea", Pristanda: „familie mare, renumerație — după buget — mică", Farfuridi: „să-ntreb pe Brînzovenescu", „Brînzovenescu: „să-ntreb pe Farfuridi" ș.a.m.d. Fiecare tic se înlănțuie ca o orchestrație savantă cu altele, adiacente, și cu ale altora, așa încît se creează un amestec continuu și inextricabil de efecte comice care, toate împreună, dau coloratura specifică satirei politice caragialiene.

Spuneam că, în concluziile lor etice, atît *Cavalerii* cît și *O scrisoare pierdută,* sînt grave și triste. În ciuda instrumentului lor, care este rîsul, piesele primesc această adîncime care le dă valoarea. Amîndoi autorii au fost acuzați de negativism, căci nu toți contemporanii lor puteau avea acel sens al satirei pe care gestul lui Socrate la o reprezentație cu Aristofan îl dovedea. Filozoful, la o reprezentație cu *Broaștele,* s-a ridicat în picioare în amfiteatru pentru ca publicul să poată să contemple prototipul personajului savantului sofist. Ca și Socrate, Aristofan și Caragiale se ridică prin instrumentul satirei la general uman, înfățișînd o lume guvernată de instincte și pasiuni josnice, în care calitățile native, dacă există, se pierd, o lume care nu poate recupera o ordine morală și cu care singura cale de a intra în contact era rîsul catartic al satirei. Asprimea sau ferocitatea acestei satire sînt făcute cu un scop purgativ: amîndoi autorii înfățișează un ideal prin negativul său, prin sugerare; înfățișează realitatea prin golul ei, sperînd că prin rîs oamenii se vor elibera de teroarea*. . . .

[1965—1966 ?]

---

* Textul se întrerupe aici (n.ed).

Scanned with OKEN Scanner

MOTIVUL VISULUI LA SHAKESPEARE

Dilema de cunoaștere, greutatea de a distinge între vis ca viață în lumea unor esențe de altă natură, superioare sau nu, în orice caz exterioare omului, și trezie ca viață conștientă, desfășurată sub lumina albă și orbitoare a rațiunii, e afirmată și formulată pe plan simbolic, prin motivul visului. Vehiculînd o relație de cunoaștere, motivul are în același timp valențe simbolice și metaforice multiple, justificate de observații milenare, visul fiind un tărîm psihologic complex în care se manifestă, conjugate și întrețesute, fapte de conștiință și altele, străine nouă. Pentru antichitatea greacă însăși starea de extaz mistic a haruspicilor sau preoților era o formă de vis, o perioadă în care în ființa umană vorbește nu rațiunea imediată ci eternitatea însăși. Tălmăcitorii călătoreau peste tot, interpretînd cu un sens simbolic, de mesaj din lumea de dincolo, incoherența figurativă a viselor. Tradiția păstrează obiceiul pînă tîrziu, iar în piesele medievale motivul e reluat cu același sens, al autorului, al intrării sufletului într-o stare vibratilă de o asemenea energie, încît în cele din urmă trupul rămîne pe pămînt, iar esența primă, ceea ce Bacon numea „formă", aflată într-un stadiu intermediar între teluricul corporal și puritatea divină a esenței ultime, se înalță, tinzînd către aceasta din urmă.

În Renaștere, pe urmele lui Dante, a cărui *Commedia* reia ideea visului, într-o alegorie ce ține să demonstreze o direcție ascensională, atunci cînd sufletul trece de starea amorfă a somnului în cea strălucitoare a visului extatic, motivul visului este deja bine configurat în datele lui compoziționale, ca o schemă care introduce îndoiala asupra esenței adevărate a omului. E omul întreg și perfect determinat în starea de trezie, sau natura lui autentică și manifestă în alte zone, cînd asupra ființei raționale adie suflarea divinului, străin de cugetare și expresie adesea a hazardului.

Vom vedea că la Shakespeare motivul visului, foarte rar imagine coagulantă a unei piese și nedeclanșînd niciodată conflictul tragic, e un prilej de a reafirma o umanitate tînără și puternică, plină de curaj, înțelegere și curiozitate în a

Scanned with OKEN Scanner

explora natura și viața. Uneori, la Shakespeare, visul pare a năvăli în viață, aducînd un suflu irațional:

Nu m-oi fi însurat cu dînsa-n vis?
Sau poate-i vis și dorm acum? Greșeală
Și văzul și auzul mi le-nșeală?
Pîn'n-oi afla obîrșia greșelii
Nu scap de siguranța îndoielii.

(*Comedia erorilor*, actul II)

Dar iraționalitatea visului are un sens superior, de amendare a faptelor muritorilor printr-o sancțiune divină. În *Richard al III-lea*, înaintea bătăliei decisive cu Richmond, eroul are un vis îngrozitor. Pare că însuși destinul îi vorbește prin gura și blestemele victimelor sale, menindu-i slăbiciune și nenoroc, aducîndu-i în față spectrul conștiinței, vorbă iluzorie pentru Richard. Căci spune:

De vorbe, conștiință se slujesc
Doar cei fricoși, scornită ca să-nfrîne
Pe cei ce-s tari.

Monstrul umanizat de vis are un moment de panică în care valorile sale înseși îi apar ca derizorii și neînstare să-l motiveze și să-l mai apere. Dar visul e iluzoriu căci, spune Mercutio, e:

. . . prăsila unor creieri leneși
Născută din închipuri deșarte,
Ca aerul mai nestatornice,
Ca vîntul ce desmiard'o clipă sînul
De ghiață-al nordului și-ntoarce fruntea
Apoi spre sudul cel stropit de rouă.

(*Romeo* și *Julieta*, Actul I).

Omul e liber să creadă sau nu în vis dar, nu mai puțin, visul se întîmplă. În aceeași piesă, în *Richard al III-lea*, independent de sforțarea titanică ce se desfășoară într-o luptă inegală, și independent de voința supraomenească pe care monstrul invalid o dovedește, trecînd peste glasurile ce-i vorbiseră, profeția visului, a vocii implacabile de dincolo, se împlinește. În *Visul unei nopți de vară* problema e, în fine,

Scanned with OKEN Scanner

denudată, și semnificația pe care poetul i-o conferă apare mai limpede, în toată îndrăzneala și poezia ei, de un curaj de care noi, cei de azi, nu mai sîntem de mult capabili, obișnuiți fiind să uzăm atît de mult de intelect și atît de puțin de celelalte facultăți generoase cu care natura ne-a înzestrat cu o îmbelșugare risipitoare și nepăsătoare. Într-un cuvînt, Shakespeare își pune în piesa aceasta personajele în fața alternativei de a acționa într-alt loc, guvernat de alte legi. Spun alt loc, căci întîmplările din vis se petrec într-o trezie efectivă în pădurea luxuriantă și îmbătată de viață a sudului, și nu într-o stare de hipnoză. Cu toate acestea, odată ceturile nopții risipite, personajele afirmă că totul a fost vis, și astfel confuzia amabilă și parcă neglijentă între vis și realitate plutește tot timpul ca o întrebare, o întrebare pusă dintr-o înălțime divină și inepuizabilă.

În cadrul visului, al neplăcerilor tinereții, trecătoare ca și ea, al fericirii furate și regăsite, atmosfera e supranaturală; sufletele personajelor se înalță ca fantasmele deasupra lor, trupurile și vorbele își pierd realitatea și intră în confuzie, devin tot mai șterse și fantastice, ca vise în vis; dar plutirea esențelor spirituale nu e un rezultat al tristeții și meditației profunde ci al exuberanței, al jovialității atotcuprinzătoare, antrenînd totul într-un rîs paroxistic, de o vitalitate care devine odată misterioasă și chiar neliniștitoare. Puck sau Robin Goodfellow e sufletul, e sentimentul acesta întruchipat. Complet lipsit de materialitate, Puck reprezintă puritatea exuberanței. Faptele sale sînt perfect gratuite, dar, aflîndu-se în afară și izolat complet de tot ce e străin esenței sale de o puritate cristalină, orice fenomen își pierde pentru Puck sensul și devine involuntar de o cruzime pentru care literalmente nu există calificative. Situația lamentabilă și rușinoasă a îndrăgostiților cînd ei, din doi fugind după o fată, se regăsesc fugind după cealaltă, îi pare doar o glumă bună. Și fiindcă bunele și copilăroasele zîne, prietenele lui și-ale Titaniei, îi spun pentru asta „duh bădăran", Puck devine în mod inexpicabil și, denotînd o natură undeva, într-un punct inițial, contradictorie, devine — spuneam — sensibil căci

cei ce-i spun
„Năstrușnic spiriduș" sau „Puck cel bun"
Au parte de-ajutorul său pe veci.

Scanned with OKEN Scanner

Taina contradicției sale vine din interior: exultanța vitală e extravagantă, nu logică și guvernată de-un principiu unic.

La fel cu Puck, ceilalți locuitori ai tărîmului de vis sînt divini. Natura lor extraumană, dar deloc antiumană, predispune la curiozitate și Shakespeare a înclinat să ia contact cu ei, să-l vadă, și nu să reflecteze, căci pentru reflecție e destul de lungă ziua. Atent să se adapteze naturii lor, „moravurilor" și „obiceiurilor" acestei lumi, să n-o jignească, el li se supune în întregime și lasă spiritele să se manifeste în toată esența lor imaterială și pură. De aici rezultă acea poezie a elfilor pitiți în cupa ghindei, a zînelor fără individualitate și trup, a căror menire, la fel de gratuită ca a lui Puck, e să cînte și să danseze la lumina lunii, să croiască haine pentru elfi, să se-nveșmînte, într-un cuvînt, să se bucure, dar fără grăunțele acelea de sare și piper al lui Puck, să se bucure bine și mai ales frumos. Există fragmente de o poezie adevărat pură, în scenele în sine. Din aceste superbe cîntece, aflate într-o zonă de lirism ce se poate oricînd izola și care se poate dispensa de sensul imediat conceptual, se țese acea atmosferă de vrajă inimitabilă, care aruncă stropul bucuriei peste tot, și în care personajele intrînd prea adînc se pătrund de confuzie și se zbat să-și regăsească trupurile; e firesc, zînele sînt sentimente și idealuri umane, fiind greu de spus despre fiecare în parte ce semnifică dar ursind, toate împreună, vălul des al fericirii de a trăi.

În același ținut trăiesc și Oberon și Titania, zei adevărați, ceva mai individualizați, și care ne pot fi foarte dragi ca și, așa cum spune Cehov, toți zeii cu aceleași metehne și cusururi ca și noi. Despre ei, Shakespeare vorbește așa cum face cu Atena; nu cunoaște Atena, dar vorbește despre ea ca și despre Anglia; nu cunoaște zeii, dar vorbește despre ei ca oameni. Astfel misterul visului își dovedește și sensul lui de farsă, căci ce altceva e fragmentul cu Oberon, Titania și Bottom decît o farsă, nu lipsită de grotesc, dar dovedind ceva ce noi am uitat de mult, că sentimentul religios n-are nimic de-a face cu seriozitatea pretențioasă, afectată sau severă, ci e, pur și simplu, un sentiment de reverență la adresa misterului lumii.

Visul s-ar putea defini printr-o perfectă discordanță de evenimente, combinată cu o unitate de sentiment; totul se

Scanned with OKEN Scanner

schimbă în afară de cel ce visează. Mai mult, în vis și bucurie, sufletul eliberat de trup și deci de contingentul imediat, încearcă să-și regăsească esența lui inițială, liberă de orice convenție.

În noaptea de Sf. Ion, de Armindeni, cînd, în tradiția nordică, se dezlănțuie spiritul elementar (tot atunci va fi greu încercată *Domnișoara Iulia* a lui Strindberg), veșmintele cad.

Bottom își capătă ceea ce-i lipsea: un cap de măgar. Dar el rămîne interesant prin fondul bogat subconștient: e cumsecade și politicos (ca în savuroasele dialoguri cu sinele), iubește arta nu judecînd-o ci dintr-un imbold spontan, dintr-o disponibilitate interioară, dintr-o putere de dăruire profund umană, așa cum ar iubi o floare sau o fată; e nătărău imens dar somptuos în manifestări, imperial și memorabil, e slab și influențabil, iar cînd se laudă auzim parcă trîmbița Judecății de Apoi. Faptul că ceilalți meșteșugari îl acceptă firesc ca erou e o expresie a adevărului că acesta nu e departe și deasupra oamenilor, ci mai om decît media lor; tot ce e uman ia proporții îngrijorătoare la erou, ca la Ahile sau Si[e]gfried, și aceia nătărăi. E un erou comparabil cu Mijnheer Peeperkorn al lui Thomas Mann. Bottom demonstrează că uman nu înseamnă în primul rînd capacitate logică, ci ceva infinit mai bogat și captivant, convingător și plin de căldură.

Faptele îndrăgostiților din codru nu mai sînt o expresie a naturii lor imediate ci a sufletului care se-nalță în infinit, ei fiind întruchipări ale bucuriei și dragostei. În pădure apare filtrul dragostei, care creează pentru personajele masculine acea disponibilitate metafizică: Lysander e îndrăgostit de Hermia; în pădure, sub acțiunea buruienii, o iubește pe Helena o vreme; căci în codrul mirajelor și misterului el rămîne Îndrăgostitul, tînărul care iubește, nu se știe pe cine și mai ales nu se știe de ce. Răsare firesc întrebarea dacă dragostea e un sentiment metafizic sau ține de contingent. Pentru dragoste nu-i nevoie de o figură; iubirea nu ține de demnitate sau moralitate. Dar ridicarea totală a iubirii deasupra contingentului duce la extravaganță și năstrușnic, căci ce altceva e inversarea aceea a situației amînduror tinerilor. Judecate în afara subtilității piesei, întîmplările din codru, în sine, rămîn profund deprimante în

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce spun despre statornicie, demnitate și credință, despre fericirea dragostei. Dar Shakespeare a depășit și acest impas printr-o finețe de mijloace dificilă și chiar curioasă, căci întîmplările din vis, crude și rușinoase, rămîn hilare deși sînt tragice; și misterios de blînde, deși cinice. Poetul despoaie tragedia și trădarea de intensitate, așa cum pericolul căderii în genune e despuiat de intensitate în vis, creează o senzație învăluitoare și persuasivă, nu independentă, ci chiar opusă evenimentelor. Pînă la urmă rămîne vălul poeziei și revelația Hermiei:

Iubirea e-mpletită cu durerea
Cum e și cu suspinul și cu visul
Cu lacrima, cu gîndul, cu dorința.

Odată cu zorile, aburii visului încep să se limpezească, personajele încep să se trezească laolaltă cu spectatorii, cornii sună și cîinii latră în dimineața curată și voioasă. Teseu, întruchiparea raționalismului fericit și generos, lămurește în versuri superbe și prea bine cunoscute ideea normală despre astfel de experiențe psihice, idee identică cu a lui Mercutio, arătînd cu un scepticism civilizat și amabil că toate aceste zîne și vrăji nu sînt decît emanații, capodopere inconștiente ale omului însuși. Dar natura însăși, atît de nechibzuită în bogăția ei și atît de blînd tiranică, alcătuiește aceeași vrajă îmbătătoare. Codrul din Ardeni, înmiresmat și sălbatic, ridică pulsul vital al personajelor la o vibrație continuă, smulgîndu-le asemeni visului din piesa de față din realitatea lor corporală și humorală, din condiționarea lor socială, făcînd din rege ca și din cioban, din fratele ingrat sau țăranca prostuță, unelte ale genialelor forțe plăsmuitoare ale naturii, integrîndu-le într-o existență luxuriantă, spectacol al bogăției și orgoliului vieții, care se poate învecina cu libertinajul dar niciodată cu imoralitatea. Singurul care, în *Cum vă place*, se împotrivește, e Jacques cel trist, primul prototip al lui Hamlet, erou care ține cu tot dinadinsul la un specific uman divorțat de natură, specific dat la el de intelectul steril și la fel de inutil ca bogăția naturii, dar lipsit de generozitatea ei.

Jacques resimte forța imensă și care cere supunere, forța aceea pe care o imaginează ca un autor atotputernic,

atingînd cu aceasta un alt motiv, acela al lumii ca teatru, sau mai precis un alt tip al motivului de față:

Lumea-ntreagă
E o scenă și toți oamenii-s actori.
Iar în scena cea din urmă care-ncheie
Peripețiile acestui basm
E prunc din nou, nimic nu ține minte.

Acela dintre actorii de nevoie, care dobîndește sub imperiul rațiunii conștiința rolului său, va ajunge la străvechea concluzie orientală exprimată de Omar Khayyam: „Mai multă înțelepciune înseamnă mai multă plictiseală", căci îți poți juca rolul cu deplină bucurie chiar dacă nu înțelegi că evoluezi pe scenă, altminteri perisabilitatea și lipsa de finalitate ar compromite tot actul, tot rolul.

În *Regele Lear*, bătrînul erou are convingerea că toate prerogativele îi sînt date de existență și nu de deținerea propriu-zisă a puterii executive. Prin depunerea acestora, el se privează de accesul la materialitatea puterii, și asistăm la începutul unei scheme compoziționale echivalente cu realitatea mizeriei umane, adevăr inaccesibil pentru el, iar cînd îi sînt redate vechile drepturi, bătrînul se îndoiește din nou, de astă dată de necesitatea, de adevărul și autenticul pe care forța o* deține în configurarea umanității. Intuiția adevărului e ucigătoare pentru cei ce-au regizat drama lui Lear, dar nu mai puțin pentru acesta și fiica lui mai mică. Intenționînd să se ridice în visul de groază al soartei sale pînă la culmi, refuzînd tot timpul să-l accepte, așteptînd o confirmare supremă, care e presupusa moarte a Cordeliei, Lear are credința că ceea ce la început numea vis înseamnă esență a realității. Și fiindcă Lear dusese experiența pînă la un stadiu unde intensitatea e covîrșitoare, el se prăbușește, nedispunînd de acea capacitate de simpatie și relativă pasivitate care lasă ca adevărul să se reveleze într-o formă blîndă și fără catastrofe.

Prospero, din *Furtuna*, aduce visul pe pleoapele dușmanului său prin cîntecul imaterial al lui Ariel, care, așa cum spune Caliban, e o voce a naturii. Pentru ființa naturală brută, visele aduse de Ariel sînt ceea ce-și dorește el mai

---

* Sic! (n.ed.)

Scanned with OKEN Scanner

mult, Caliban neavînd nici o posibilitate de autocontrol. Dar pentru Alonso, Antonio și Sebastian visele au o putere diabolică, fiindcă ei se împotrivesc, iar forța care-i mînă li se pare străină și malignă. Cu toate acestea, pe insula fermecată, natura lor intimă este satisfăcută în ce are ea mai esențial, secret și inexprimat. E un mod de a afirma o dreptate inexorabilă, care se înfăptuiește împotriva voinței personajelor și al cărei drum e foarte greu descifrabil și accesibil doar inițiaților. Prospero face astfel figura unui oficiant al dreptății, căruia o superioară supunere forțelor ce ne guvernează îi dăruiește o disponibilitate infinită. El trăiește ca într-un vis utopic al științei, găsindu-și cu aceasta un loc atît de precis în univers încît puterile sale acționează în jur ca într-o sferă, întinzîndu-se asupra apelor și pămîntului, asupra oamenilor și animalelor, ca și a spiritelor elementare. El a dobîndit știința lui prin renunțare — silită, e adevărat — la sceptru și hlamidă, pe care le-a înlocuit cu bagheta magică și mantia. Esența lui superioară, de ales al forțelor oculte, odată verificată pe insula visului într-un soi de paradis terestru, el poate să se întoarcă la esența sa diurnă, de duce al Milanului. Iar adversarii săi, dovedindu-și cel puțin o aproximativă umanitate, se vor întoarce și ei în viață. Finalul, care implică din partea lui Prospero gestul unei renunțări la poziția sa paradisiacă, de mag, e adresat spiritelor superioare, într-un emoționant apel de restituire a lui în cotidian:

Vrăjile s-au destrămat
Am rămas neajutorat
Și stingher. Ei, și acum —
Stau aici sau plec la drum
Înspre Neapol? Pe ducat
Sînt stăpîn iar. L-am iertat
Pe netrebnic — de ce, dar
Să mă țineți în zadar
Pe aceste stînci sihastre
Prin puterea vrăjii voastre
Cînd cu mîinile-ați putea
Să mă dezlegați de ea
Cît să bați din palme doar?
Îndurați-vă-așadar
Să-mi umflați, în loc de vînt,
Pînzele, de nu vă-ncînt,

Scanned with OKEN Scanner

Am dat greș . . . Nu mai doresc
Să chem duhuri, să vrăjesc.
Dacă n-o să mă închin,
Voi muri în mare chin.
Rugăciunea întrece chiar
Al milostivirii har!
Deci, spre-a fi și voi iertați
Fiți buni și mă dezlegați!

(Epilog)

Acel care și-a pierdut dreptul la vis prin somn nu mai e om: Macbeth, criminalul ale cărui fibre sufletești se desfac cu desăvîrșire din firava alcătuire ce-i dăruia umanitatea, „și-a omorît somnul", s-a împotmolit definitiv și dureros în mlaștina contingentului și a realului amenințător, și-a pierdut accesul la zonele de puritate ale visului, cele care-i făgăduiau în paradisul terestru al visului, viitorul Empireu.

Astfel Shakespeare realizează o potențare reciprocă și o valorificare armonică a vieții și visului, care-și află prețul una prin cealaltă. În *Visul unei nopți de vară,* piesa pare să se sfîrșească pledînd pentru viața supusă contingentului și desfășurată în lumină, dar momentul e depășit printr-un amănunt care, abia el, o face definitiv semnificativă: după retragerea alaiului lui Teseu se aude sunetul ușurel al unor pași delicați și, pentru o clipă, pare că duhurile și spiridușii privesc sala, întrebîndu-ne care e realitatea. Regele Lear e strivit de experiența chinuitoare pe care o face, dar moartea lui e o apoteoză, căci el e omul care a gustat pînă la fund paharul celor două virtualități ale vieții. Prospero, în plină desfășurare de practici magice care-i aduc puterea totală, regăsește savoarea și adevărul convingător al vieții, întorcîndu-se din lumea de himere spre oameni.

Reluînd un motiv care incitase pe contemporani la pesimism și înfundare în disperare, Shakespeare probează existența în sine a unei lumi plurale, în care o decepție de azi poate face loc mîine unei alte iluzii, o lume variată și veșnic nouă care ne atrage mereu spre ea, ne excită mereu curiozitatea și simpatia, căreia trebuie să i ne dăruim întreg și cu bucurie întregul suflet, dar care își păstrează mereu substanțialitatea proprie și misterul. Pentru noi, care am văzut și cugetat așa de mult din fericitul secol al Elisabetei,

Scanned with OKEN Scanner

asemenea ospitalitate mintală și înțelepciune aproape nechibzuită sînt un ideal suprem, dar pe care nu-l putem atinge decît cu prețul unor sforțări interioare mistuitoare, acolo unde Shakespeare pornea dintr-un imbold simplu, natural și bun, generos din prea-plinul vieții, prea-plin al epocii, dar mai ales al poetului.

[1966—1967 ?]

MITUL SATANIC PÎNĂ ÎN LITERATURA ROMANTICĂ

Originile cele mai îndepărtate ale mitului despre Satan le regăsim în adorarea zeițelor mame, cristalizări ale creativității nestăvilite, ale fecundității naturale și impure, celebrate în culturi orgiastice în tot Orientul Apropiat și Mijlociu. Ființe subterane și proliferante, haotice, adesea monstruoase — Ninhursag, Cibella, Rhea, Demeter, Isis — sînt înfățișările feminine ale acestui principiu. Mitul oriental transplantat se modifică, se asociază cu celelalte elemente subpămîntene — Hades —, cu spiritul răului — Moloh sau Ahriman —, cu motivul rebeliunii și unele accente titanice, spre a se sintetiza în mod creator și original în mitul biblic despre Satan. Cînd apărea creștinismul, spiritualitatea europeană, pe atunci relativ unitară în giganticul stat roman, era obosită și decepționată de sterilitatea disputelor științifice care ajungeau fatalmente la punctul originar, învăluit în ceață, ca totdeauna, de secătuirea resurselor artistice care degenerau în comentariu doct. Apar atunci o sumedenie de culturi mistice, se reînvie tot ce misticismul produsese, dar iluminarea mistică constructivă a adus-o numai doctrina creștină, care răspundea multor necesități de moment, dar mai ales era, ca nici o altă doctrină mistică anterioară, o lecție de morală sănătoasă. Sensul moral al creștinismului e acela al colectivismului — ca o cale de menținere, singura posibilă, a ceea ce e social, chiar sacrificînd individul. Invazia anterioară a individualismului era tot ce poate fi mai funest pentru o societate. În idealul creștin nu creația e pe planul întîi, ci ordinea, o ordine

măreață, supraumană, întrecînd în suveranitate subiectivismul cel mai dominator, pentru că personalitatea se întrece pe sine, se convertește halucinant în supranaturalul colectiv, devenind supremul anonim, obiectiv și pur. Satan e în acest context breșa individualismului, el fiind insul asocial, natural determinat, excepțional, dar catastrofal de destructiv și, de aceea, îndoielnic pentru o organizare care oferea o siguranță, un mod de canalizare a potențialului colectiv.

Fabulația însăși a mitului are calitatea de a oferi puncte în care discuția e posibilă și dogma discutabilă, de unde variația pe registru foarte larg a receptării lui. În Biblie se petrec explicit foarte puține lucruri: Lucifer e creat odată cu ceilalți îngeri; după ziua a șaptea, aflînd de crearea omului, se răzvrătește, încercînd să se substituie Creatorului, dar e înfrînt de ordinea divină și supus la chinuri într-un regat subpămîntean, după ce tîrîse și pe cei doi oameni în păcat. Singurul lucru cert care se poate afirma despre acest nucleu simbolic e că figura lui Satan e aureolată de măreție și că, la o primă privire, e simbol al apostaziei. E cert, de altfel, că primii creștini așa l-au văzut.

Dar sugestiile ulterioare sînt multiple și nespus de seducătoare. Primul moment, al armoniei între îngeri și ordinea creată de demiurg ar fi o reluare a ideii de echilibru, a frăției dintre Zeus și Hades, cu remarca semnificativă că aici ierarhizarea puterilor — celestă și chtonică — e mult mai categorică. Satan e nemulțumit: fiindcă Dumnezeu crease pe om, sortit să fie ridicat deasupra îngerilor? fiindcă era în esența lui să nu se supună unei ordini care nu-i era organică? sau, cu infinită știință, îngerul așteptase ca dumnezeirea să comită un nonsens — ridicarea terestrului, a omului, deasupra transcendentului angelic — pentru ca să-și canalizeze o stare obscură de nemulțumire cu ideea de a nu fi el unicul? Biblia nu optează și acesta e și momentul spre care se concentrează, în special, forțele artistice. În fine, Satan luptă; luptă sperînd în victorie, sau, esență înrudită cu a Creatorului, deci superioară, știe că lupta e zadarnică, dar luptă din lealitate pentru cei ce-și legaseră soarta de a lui și din consecvență cu sine însuși? Într-un moment neprecizat, înainte, în timpul, sau după lupta decisivă, Lucifer, prin Belial, metamorfozat în șarpe, o incită pe Eva la păcat. Dar Belial, atît prin nume (e o reminiscență de la Baal, zeitate orgiastică frigiană) cît și prin înfă-

Scanned with OKEN Scanner

ţişarea de şarpe, tradiţional pentru înţelepciune la greci şi la egipteni, poate fi o întruchipare a cunoaşterii prin erotism, iar păcatul la care o incită pe Eva ar fi foarte pămîntesc şi i-ar oferi acesteia cunoaşterea pe prima ei treaptă; iar Cain, primul dintre copiii perechii, cel harnic şi înţelept dar necumpătat şi nesupus, ar fi fiul lui Belial, cu atît mai mult cu cît mai tîrziu fetele oamenilor erau frumoase şi îngerii le-au făcut femeile lor. Iar Satan căzut nu e oare victima necesară pentru ca cunoaşterea umană să se poată dezlipi de Creator? Sau, ca armonia creaţiunii să fie desăvîrşită, avînd ca poli absolutul divin şi absolutul respingător? Sau, trebuia ca unul din îngeri, cel mai drag Atotputernicului, să-i facă oficiul de expiator al exceselor?

Mitul despre Satan, deci, ca toată doctrina creştină, are articulaţiile flexibile: se poate pietrifica în dogmă, se poate lărgi pentru o dialectică subtilă, poate să-şi recîştige (şi a făcut-o, de altfel, nu o dată) şi puritatea iniţială, şi asta a asigurat secole de-a rîndul viaţă, adică mişcare, spiritualităţii europene, pe cînd toleranţa îndică, de pildă, infinită, invariabilă şi inflexibilă, a imobilizat în forme fixe, întinse pe milenii, spiritul hinduist.

Esenţa e, oricum, în alegerea omului între: credinţă şi îndoială, supunere şi cutezanţă, finalitate şi infinit, viaţă şi moarte, fericire şi ştiinţă, nevinovăţie şi cunoaştere, curăţenie şi vinovăţie. Iar Satan în mit înseamnă surparea autorităţii, de vreme ce aceasta, absolută fiind, se lasă totuşi înşelată de unul din îngeri, care e năzuinţa spre absolutul divin ce nu-i e substanţial, năzuinţă finalmente nenorocită, disperată şi funestă.

Credinţă persecutată şi liberală la început, creştinismul nu e preocupat de diavol; credinciosul primitiv are foarte cert ideea distanţelor şi ceea ce face el e sigur, luminos şi fără pată: păcatul e diavolesc; îmbuibarea, lipsa de măsură, de pietate, nesupunerea, disperarea sînt vrednice de veştejit şi aşa se şi întîmplă. Dar, ca religie oficială şi asociindu-se fatalmente vieţii sociale, care e foarte impură, doctrina creştină nu-şi mai păstrează puritatea spiritual-transcendentă şi-şi ia ca aliaţi ordinea de stat, biserica, ştiinţa şi arta, devine un bun al mulţimii pestriţe şi adesea creştinată cu sabia. Şi atunci tot ce nu intra în această mare operă colectivă, orice dezvoltare de individualism, e asociată apostatului Lucifer: Simon Magul (un preot care se folosea pentru creştinism de toată ştiinţa predecesorilor în-

Scanned with OKEN Scanner

tru Osiris, Serapis, Ianus sau Cibelle) devine un aliat al Satanei și se naște legenda că el ar fi și întrupat-o pe legendara Elena; Sfîntul Ciprian, născuind la dragoste trupească și convertit în mod miraculos, va fi un posedat de diavol, salvat de o sfîntă; faptele părinților bisericii, iscate pe solul cosmopolit al Imperiului roman, abundă de ispitiri diavolești; tot așa, în imaginația populară a Europei de nord medievale, acolo cu elemente ale tradiției germanice. Dar spiritul creștin e totuși mobil și, alături de colectivismul naiv, din primele momente, apare, cu cavalerismul, un individualism latent, care se va păstra subteran și va da roade, amabile și tolerante în Renașterea italiană, agresive și sîngeroase în Reformă, cînd va trece în prim-plan.

De aici, din religie, ca obiectivitate și ordine, se naște discuția scolastică despre Satan. Sfîntul Augustin afirmă explicit că știința ordinii valorează mai mult decît viața și că, dacă e așa, Dumnezeu a creat liberul arbitru nu ca să fie în slujba luxurei, ci ca să facem binele, iar posibilitatea de a păcătui dă o mai mare perfecțiune universului. Libertatea e opusă inocenței înnăscute, e putința de a delibera, cunoscînd efectul dacă rămîi credincios sau te vinzi Satanei. Libertatea e condiția creațiunii, ceea ce l-a împiedicat să ne facă invulnerabili la păcat. Libertatea, care e absolută, deci luciferică, e condiția creațiunii! Iată dar că, tot osîndind pe Apostat, scolastica presupune cu tărie existența principială a răului, a lui Satan, pe care nu contenește să-l afurisească. Furia aceasta, dusă cu excese de mistică, îl apropie, puțin cîte puțin, pe Satan de credincios. Și, tot predicînd împotriva lui Satan, acesta însoțește orice act banal al vieții, mai ales că plăcerile trupului, refulate mereu, se răzbună tot mai puternic. De aici și din individualismul cavaleresc se naște de altfel sublimarea în ideal a sexualității, iubirea.

În orice caz, Satan devine o obsesie. Și singura refulare e în a-l apropia și a-l batjocori pe Apostat fără cruțare, chiar dacă apoi credinciosul tremură de răzbunarea domnului adîncurilor. Astfel, Lucifer devine, din simbol transcendent, o înfățișare spectrală și dubioasă, obscen grotescă, etern învins în farse și misterii; călătorește pe scroafa luxurii, pe Astarte, înfăptuiește lucruri îndoielnice și care provoacă suspiciune, între care intră, firește, faptele lui Robert Diavolul, ale vrăjitorilor, mai ales Merlin, papa Silvestru al II-lea, Albertus Magnus sau Roger Bacon. Re-

Scanned with OKEN Scanner

sentimentul popular, neluminat încă de raţiune, atribuia Demonului originea unei puteri care uimea, iar îngerul căzut, cel înfrînt, apărea ridicol, josnic, respingător şi lipsit de măreţia unui sfînt popular gregar, destinat să se supună silit ordinii biruitoare; Satan nu e îngerul care va cădea sau a căzut, ci fiinţa monstruoasă şi abjectă din speluncile iadului; nu prima creaţiune a lui Dumnezeu, ci negarea lui Dumnezeu, termenul de comparaţie inerent şi fără de care, deci fără de păcat, existenţa binelui ar fi de nevăzut, o existenţă care ar semăna cu inexistenţa. Astfel ia naştere toată imaginea de bine şi justiţie a Evului de Mijloc şi, oricît de sîngeroasă şi dogmatică, această justiţie înseamnă ordine, societate, supunere deliberată, — toate acestea mai presus de om.

Atunci cînd creatorul genial se supune conştient acestei ordini, negînd de la început specificul său individual-anarhic, cînd personalitatea se cufundă cu voluptate în colectivitate, deci se autoneagă, poate rezulta o operă de o tensiune interioară magnifică, de o ordine şi simetrie guvernînd un domeniu de nesupus ordinii şi simetriei, o operă unică. E o explicaţie sau cel puţin o presupunere asupra *Divinei comedii,* operă de spiritualitate medievală, dar pecetluită interior de spiritul individualist al secolelor care vor urma. Mitul satanic se repetă în *Infernul* în datele sale dogmatice cele mai pure, însă cu o infuzie subtilă de gigantism. Momentul însuşi e convenţional: Satan sau acoliţii săi chinuind pe păcătoşii de tot felul, deci Satan pedepsit şi pedepsind. Dar, în primele cercuri ale Infernului, paznicii sînt personajele chtonice antice, iar Lucifer însuşi e numit Dis, Hades, avînd deci o esenţă divină. Chinurile de ispăşire, oricît ar fi ele de teribile, rămîn totuşi teoretice şi simbolice, iadul şi Lucifer fiind simboluri metafizice lipsite de meschinăria şi trivialul reprezentate de diavolul imaginaţiei populare. Atîta vreme cît iadul e sălaş pentru păcătoşii puternici şi nobili, e păzit de fiinţe mitologice, mai precis plăsmuiri dantești cu nume mitologice, deci, verbal cel puţin (dar şi în fapt), cu o anumită aură de solemnitate, chiar în chin şi pedeapsă. Cînd expierea e a păcătoşilor de rînd, a celor ce păcătuiesc cu vrerea, călău e diavolul medieval fără rang şi mărunţel, cu înfăţişare trivială, dezgustător, cu nume grotesc — Barbă creaţă, Rît de porc, Gheare-ntinde, Codîrloi — subuman şi nici animal, personificare stîlcită şi infirmă a răului. Relaţiile cu pedepsiţii sînt tri-

Scanned with OKEN Scanner

viale: batjocuri mărunte, lipsite de demnitate, chinuri meschine, o vermină în care pedepsit și temnicer, toți sînt aceiași șerbi ai domeniului întunecat și chinuit. Lucifer își numește diavolii robi, nu tovarăși; diavolii sînt, de altfel, violabili și suferă din cauza catranului:

Arsura-i despărți, căci n-o răbdau,
dar ca să iasă nu fu chip din baltă
de năclăiți și sărmani ce erau.
Jelindu-și frații cu ceilalți deodată,
vătaful lor, din ceata răzlețită,
trimise patru-n partea cealaltă
Și ajunși la mal, în smoala năclăită,
cu cângi trudiră ca să-și scape-ortacii,
copți și răscopți în pielea argăsită.

(*Infernul*, Cînt. XXII, v. 142)

Cu toate acestea, diavolii nu se revoltă, ba chiar se complac în această situație și multe din chinuri au aerul unei farse sinistre: hoții sînt transformați în șopîrle (Cînt. XXV), ceea ce face o nespusă și josnică veselie celor ce le-au provocat metamorfoza.

Chiar osîndiții din chinul fără sfîrșit încep să-și contemple nenorocirea cu voluptate, fiindcă aceasta e acum condiția existenței lor și orice schimbare îi miră profund:

Dar cine ești tu, ce te uiți la sînge
și nu te-ndemni de unde stai, pe stîncă,
să-ți iei pedeapsa și să-ncepi a plînge?

E, treptat, o insensibilitate la durere și apoi o nevoie de durere și expiere, deci de dezumanizare, de care se leagă un element de răceală și sarcasm, de batjocorire profund lamentabilă a incomensurabilei suferințe îndurate. Imaginea lui Dante e, deci, că iadul propriu-zis e osîndire, batjocură și rușine, împletire monstruoasă între suferință și deriziune, literalmente insuportabilă, dar care, totuși, durează în infinit. Nici măcar asta nu va face din osîndiți o colectivitate, ci, plini de ură și dispreț unii față de alții, își vor arunca între urlete și vaiete, injuriile cele mai murdare.

Am insistat atîta asupra iadului dantesc fiindcă e cea mai înaltă gîndire metafizică medievală dintre operele care

Scanned with OKEN Scanner

falsifică mitul lui Satan. În înfiorarea și disprețul lui Dante descifrăm mobilul tăcerii asupra momentelor inițiale ale mitului satanic.

Dar curajul individualist crește mereu și Satan, rămînînd ca în imaginația populară, devine obiect de rîs jovial și sănătos. Legenda diavolului însurat și biruit de o femeie, prelucrată întîi de Machiavelli și perpetuată prin literaturile populare (la noi, motivul a înflorit în *Kir Ianulea*), tinde să acrediteze un diavol cumsecade și cam prostănac, neputincios în fața femeii (e aici și o reminiscență a imaginii dogmatice despre femeia reprezentantă a domeniului erotic, deci prin excelență ființă diabolică), ca și în fața isteției unui om obișnuit, diavol urcat din genunile obscure și grotești ale Infernului într-o gheenă organizată gospodărește și care se pretează la glume ca într-o lume umană. Aceeași imagine va apărea și la Lesage, de data aceasta în apusul și decadența Renașterii, cînd umanismul degenerat în clasicism tindea să anuleze secole întregi de viață. Diavolul șchiop e o reprezentare simbolică a Evului Mediu în ce avea el popular și sănătos chiar în superstiție, în ceea ce era organic și genuin, nu act de cultură de o anume sterilitate, cum devenise clasicismul. Deci, din valoarea de cunoaștere inițială, din simbol ontologic, diavolul devine, în reprezentarea nu a lui Lucifer ci a subordonaților săi, o valoare pur estetică-simbolică sau decorativă.

Reforma, încercare de salvare a spiritului mistic german, de salvare a ceea ce, pentru latinul cu bun simț nu se mai putea salva, încerca a redefini ontologic religia, nu a o lăsa o simplă formă a ordinii; încercare de a concilia creștinismul, religie prin excelență colectivistă, cu personalismul ridicat de cavalerism și de îmbogățirea burghezilor, readuce pe prim-plan antinomia Dumnezeu-Diavol. Termenii antinomici nu mai sînt confundați și intervertiți ca în scolastica catolică, ce demonstra că perfecțiunea dumnezeirii e funcție de existența principiului răului. Dar, conștiință foarte puternică, Luther sesizează ca și primii teologi intelectuali necesitatea existenței polarității bine-rău. De unde, tot adus în discuție, diavolul devine o prezență intimă, apăsată, tulbure și tulburătoare: carcer, exitium, confutatio, pernicies, condemnatio (închisoare, moarte, respingere, pierzanie, pedeapsă). Concepția lui Luther e mai puțin sofistică și, deci, mai sinceră și naturală decît a scolasticilor medievali și a urmașilor lor din Contrareformă, a iezuiților,

Scanned with OKEN Scanner

dar mai dialectică decît tot ce se petrecea în Renașterea latină, care e mult mai spontană și mai directă, deși fenomen analog. Idealul personalității, prezent și foarte puternic justificat în Renașterea latină, însă acolo fondat pe rațiune, are la Luther o motivație mistică și etică, o reîntoarcere la credința primilor creștini martirizați și care erau o colectivitate pașnică și tolerantă, în care personalitatea nu era strivită de societate, ci se integra armonios în ea. Se bazează deci nu pe îndoiala asupra dogmei, ci pe îndoiala în faza gîndirii noastre ca recipient al celei divine.

Diavolul, mai precis Lucifer, revoltatul și eroul, izbîndește prin rațiune, prin nesupunere, ceea ce Dumnezeu înfăptuise prin revelația cuvîntului. E Lucifer, Kesperlin, Kaspar, Gașper și Sammael, adică Îngerul Otrăvii, eroul negru, răul absolut, dar nu făptura meschină și trivială.

Apare astfel, în spiritualitatea occidentală, o altă figură a lui Satan, Lucifer, care, chiar căzut, chiar nelegiuit, e îngerul cel mai drag al Creatorului și singurul care are curajul disperat de a i se împotrivi. E invazia individualismului, care deschide tot mai multe brese în colectivismul creștin, ceea ce va genera, la cele mai lucide spirite din Reformă și Contrareformă, o zbatere neputincioasă pentru a restabili valorile certe și clare ale creștinismului naiv și primitiv.

În Germania Reformei se încheagă acum, în datele ei esențiale, legenda doctorului Faustus. Mefistofeles, în piesa lui Marlowe, e rebel și nemulțumit, neagă ordinea divină în mod deliberat și conștient, dar, în aceeași măsură, e trist și disperat, căci știe că nu are nici o șansă, că știința, rațiunea și însăși puterea lui îl blestemă și-l singularizează. Mai departe de negație se întinde genunea și cel care s-a ridicat prea sus cu atît mai adînc va coborî. E aici o prefigurare a diabolicului trist și dezabuzat din *Furtuna* lui Shakespeare, a dezamăgirii de sterilitatea personalității gigantice, dar nu mai puțin o reminiscență medievală, cînd diavolul era mizer. Numai că aici, supremă ironie, diavolul joacă feste diabolice numai catolicilor: unui papă, apostolului Contrareformei, Carol Quintul și calvinilor, deci rivalilor întru credința luterană.

Poeți ai Contrareformei, Calderon și Tasso încearcă să-l devalorizeze pe eroul Lucifer; dar, chiar învins în *El Mágico prodigioso* și *Gerusalemme liberata*, lui Lucifer nu-i e substanțială condiția de înfrînt și înfrîngerea nu-i continu-

Scanned with OKEN Scanner

tă în însăși esența ființei sale, ci vine dintr-o constrîngere exterioară, semn că Contrareforma era neputincioasă în fața germenilor de romantism și individualism care măcinau pe dinăuntru dogma creștină.

În Olanda, unde conflictul dintre personalitate și colectivitate era acut, unde absurditatea și arbitrariul principiului colectiv absolut erau resimțite dureros în războaie civile, în cortegiile de pelerini, vrăjitorii și în autoritatea Sfintei Inchiziții, unde, în plus, personalitatea se putea dezvolta în voie în domeniul economic și militar, mitul creștin despre Satan ia, într-o oarecare măsură, o altă înfățișare. Joost van den Vondel, autorul tragediei *Lucifer*, face din episodul biblic un semnificant al unui conflict, în esența lui feudal, dintre stăpînul absolut și locțiitorul său în feuda raiului. Chiar în cadrul abstract al simbolului, sugestiile unui conflict laic sînt urmărite consecvent: funcția lui Lucifer e „feud[al]ă", lupta se dă în armuri și arme medievale, războiul acesta e absurd, căci:

> E victorie fără măreție aceea
> care e purtată de cetățenii
> uneia și aceleiași țări împotriva confraților săi.

Toate aceste elemente de particularizare contribuie la noblețea și elevația pe care le dobîndește eroul în noua lui întruchipare. Tragedia e generată de un mobil romantic prin excelență, de dorința de a fi unic a lui Lucifer. Acesta e desăvîrșit în nemișcarea sa divină de a doua ființă după cel Primordial. Dar năzuiește altceva: să iasă din nemișcarea, deci din neființa desăvîrșirii, să devină el însuși creator. La crearea din lut, deci dintr-un element chtonic, a omului și soației sale, de care se și îndrăgostește Apollion, apare sugestia insatisfacției singurătății, a unicității substanțelor eterice din care au apărut îngerii, o primă intuiție asupra singurătății geniului. Faptul în sine al creației omului catalizează la Lucifer, supremul înger, nevoia de un pandant, de o creație din sine. Altfel spus, Dumnezeu, evadat din sine, deci deja ieșit din ceea ce trebuia să fi fost înaintea creațiunii — unic, nemișcat, perfect și rece — nu se mai simte întreg și creația îl îmboldește mai departe, să continuie lanțul în infinit. Perspectiva fiind deschisă spre un lanț infinit de creatori,

Scanned with OKEN Scanner

lanț sfîrșind cu însuși Dumnezeu și în care se află și omul, înseamnă că deja titanismul apăruse. Dar, în dorința de a deveni creator și atoateștiutor, Lucifer e prevenit că nu-i este dată perfecțiunea supremă nici în creație, nici în știință:

> Știința multă nu totdeauna te duce înainte,
> Cîteodată ea strică chiar. Domnul ne arată
> Doar pe acelea ce ne sînt de folos și trebuință.
> Lumina prea mare îi orbește și pe îngeri,
> Înțelepciunea pură în parte ne e deschisă,
> În parte pecetluită e în fața noastră
> . . . . . .
> Lumina ta măreață, ce-i podoaba cerului,
> Și care ne pune în umbră, ai reface-o
> Într-un miracol groaznic.

La aceasta Luceafărul șovăie: știe că nu-i e dat să devină demiurg. Dar căința e tîrzie, căci însuși gîndul rebeliunii i-a tulburat armonia celestă și raiul îl va expulza într-o încleștare furioasă. Și din supremul locțiitor al lui Dumnezeu devine supremul monstru: leu, porc, măgar, rinocer, maimuță, zmeu, lup, iar lumina lui divină devine întunericul iadului. Într-adevăr, nu i-a fost dat să fie, și astfel Vondel conturează drama cunoașterii absolute înfrînte, în care sînt tîrîți, nu întîmplător, și primii oameni. Dar tratarea nu are spiritul mistic creștin, ci mai degrabă un suflu de necesitate tragică antică. La fel ca acolo, tragedia oamenilor rezultă din necesitate, care guvernează oarbă și absurdă, substanțial inexistentă, asupra zeilor și oamenilor. Universalitatea și polivalența mitului, căci e cu adevărat o tragedie mitică cea creată de Vondel, îl apropie de Shakespeare, ca și acela depășind prin ridicare în obiectiv, dar nu în cel mistic, ci filozofic, simpla dispută religioasă. E cu adevărat o dispută existențială, un mit impasibil și fertil ca acelea antice.

Dacă în Olanda antipuritană tradițiile și influențele aflate într-un du-te-vino permanent și necreator de osificări în cultură, Satan simboliza, aproape ca la Goethe, o atitudine general umană[1], în Anglia, foarte angajată într-o tradiție și în puritanism, Satan al lui Milton e esențialmente

[1] Cf. Goethe, *Poesie și adevăr*, B.P.T

Scanned with OKEN Scanner

un simbol transcendent. Fabulația e strict biblică, așa cum se și cuvenea pentru un puritan: gelos pe Creator că intenționa să ridice deasupra lui pe om, se revoltă, deși știe că va fi învins, iar în lupta și în înfrîngerea lui Satan, care altfel e odios, ca corupător al oamenilor, apare un nonsens al poemului miltonian. Trădător al Creatorului, ipocrit și chiar uneltitor cînd se răzbună asupra operei preferate a Domnului, în momentul căderii, și inițial în al luptei, Satan devine erou. Diavolii săi sînt „vînjoși ca niște zei", iar Lucifer înfrînt rămîne tot pe culmi:

Pe-această culme a răului urcat
Prin vrednicia lui

sau

Al cărui rang suprem îl osîndești
La cele mai cumplite lovituri
Ale lui Tonans și la cel mai mare
Tain de suferințe nesfîrșite.

Aici e momentul cînd convenția puritană îi scapă dintre degete lui Milton: nu se poate elibera de imaginea lui Satan ca simbol al apostaziei, dar ca absolut al negării divinului îi provoacă o stare vecină, cel puțin cantitativ, dacă nu calitativ, cu adorația. Imensitatea revoltei, a suferinței și resemnării lui Lucifer e foarte înrudită cu absolutul substanței divine, doar e cu un minus în față. Van den Vondel făcea un erou din Lucifer, dar în alt sens, mai suveran, căci olandezul nu are literalmente o constrîngere; tragedia e puternică prin existența unei necesități, și nu prin pendularea între un Satan josnic și unul eroic, între constrîngerea puritană și admirația în fața absolutului, chiar a absolutului negativ, al Negației ca principiu mistic. E mult mai evidentă tenta romantică aici, admirația față de actul viguros al rebelului, indiferent că acesta e mai departe învăluit în bezne: contează acțiunea brutală, eliberatoare, înfăptuită de forțe chiar obscene, dar ridicată la dimensiuni absolute. Să nu uităm apoi că Milton, ca mai toți romanticii, era un intelectual izolat, contemplînd evenimentele și incapabil să înfăptuiască. Singurul pas ce mai rămînea de făcut era ca Satan să se întoarcă din basmul mistic în

Scanned with OKEN Scanner

simbolicul transcendent și atunci vor fi toate punțile deschise spre înfățișările sale romantice.

Figura lui Satan, plăsmuire a ceea ce era mai odios pentru colectivismul etic creștinesc, ceea ce-i subteran, lipsit de măsură tocmai fiind esență divină, putere magică suspectă și tulbure, exterior conștiinței sociale, înfăptuiește astfel o teribilă aventură spirituală. Din simbol ontologic devine erou de anecdotă trivială, apoi jovială, element decorativ grotesc, reintră în circuitul filozofic cu Reforma, devine receptacul în sfera artei pentru ceea ce era neconformist, eroic, nemulțumit de imperfecțiune năzuind la perfecțiune, dar eșuînd din neputință. Mitul biblic însuși, cu atît mai mult viața și istoria motivului, chiar limitată pînă la vîrsta romantică, semnifică trei atitudini etice general umane. Atitudini etice, fiindcă pe plan etic și filozofic, de care romantismul n-a fost nicidecum străin, glorificarea lui Satan semnifică înfrîngerea principiului ordinii de către individ și astfel romantismul e adevăratul rod al Renașterii și al Reformei. În ipostaza de demon, Satan e un principiu nu lipsit de transcendență, principiul divin ce se afirma exaltat pînă la autonegare, o relație dialectică între sublim și abject; Mefistofel, personajul satanic, izolare a ceea ce-i eroic în cădere, simbolul neputinței intelectuale de înțelegere a lui Dumnezeu și a lumii, e mai puțin complex, dar de dimensiuni gigantice; în fine, Titanul apare în atitudinea lui Lucifer, care dă știința oamenilor cu orice risc, chiar cu riscul căderii lui și-a lor.

Rădăcina mitului satanic creștin e în morală, deci în societate, conform cu esența [...] colectivistă a doctrinei. Dar dualitatea dialectică Dumnezeu-Satan, ca dualitate bine-rău, evoluează, se îndepărtează, și încă destul de devreme, de social, devine o relație tot mai abstractă și nominală, nu substanțială, mistică, în care bine-rău nu mai alcătuiesc o polaritate fixă, ci una în care cutumele se substituie reciproc în permanență. Satana devine astfel, spre sfîrșitul evului clasic, o întruchipare a rebeliunii, a dorinței neînfrînate de absolut, de libertate individuală, de sete de cunoaștere, toate deziderate scumpe romanticilor și care le proclamă ca bine etic, aceasta însemnînd sfîrșitul spiritualității creștine sociale și al certitudinilor etice ferme, chiar dacă biserica a continuat să rămînă creștină. Biserica și religia au încetat să fie un factor de coeziune a societății și de dirijare a moralei. Iar fermitatea etică a creștinismu-

Scanned with OKEN Scanner

lui devine tot mai fantomatică și dacă acesta era un fenomen simțit cîndva doar de o aristocrație a sensibilității, astăzi lumea noastră a devalorizat cu desăvîrșire valorile etice aduse de creștinism și se află încă în căutarea altora.

[1966—1967]

EXPRESII ALE TITANISMULUI ÎN MEMENTO MORI DE MIHAI EMINESCU

Atunci cînd în literatura europeană apărea acel personaj gigantic și oferind multiple sugestii, sursa și domeniul său de manifestare era precis delimitată[1], era sfera eticului. Titanul e un inadaptat, mai precis „Inadaptatul" (căci e unic) într-o ordine dată, iar refuzul său se manifestă în afară, dezastruos. Existența sa presupune, în mod obligatoriu, o ordine anterioară — adversarul — și un public în numele căruia să clameze titanul și de care acțiunea sa să-l izoleze finalmente. În acțiunea titanică, rezultatul era încețoșat într-o nobilă dezinteresare, profilul titanului fiind adesea demonic, visînd să fuzioneze extremele. E evident că îl animă un posibil ideal etic meliorist și că eroul nostru e uman, neliniștit, nu admite nici o autoritate, nici pe cea divină și cu un orgoliu suprem își asumă riscurile eșecului și ale căderii, acceptînd să plătească prețul, oricît de scump, al cinstei de a se fi ridicat, poate numai un moment, cel mai sus. Finalul aventurii titanului e sentimentul tragic al ineficienței, sentiment nu lipsit de orgoliu, manifestat în forma profund sterilă a ironiei, adesea pînă la sarcasm, sau în ataraxie, în încremenire în moarte. În orice caz, rădăcina titanismului nu e în contemplație, precum nici aria lui de manifestare. Formal titanismul are nevoie de o dilatare a sentimentului într-o construcție mitică, deci de epic sau dramatic[2]. Alteori, sentimentul merge în profund și,

[1] Sic! (n.ed.).

[2] T. Vianu, *Eminescu și Madách*, în *Studii de literatură universală și comparată*, E.P.L., 1959 [titlul corect e de fapt: *Madách și Eminescu* — n.ed.].

prin adîncire în irațional, descoperă o zonă de nemăsurată lățime, dar aceasta din urmă e o modalitate care duce în principal către atingerea misterelor subterane ale existenței și din titanism rămîne nemulțumirea pentru cotidian și pedestru, pentru zonele banal luminate ale vieții de cetate.

De la început poemul eminescian se pune sub zodia contemplației, într-o zare asiată și molcomă, atît de vătuită încît contrastele și antinomiile devin irelevante:

Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur
Cînd a nopții întunerec — înstelatul rege maur —
Lasă norii lui molatici înfoiați în pat ceresc,
Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc[1]

E un mod de a afirma, prin evaziune liberă, suveranitatea și orgoliul propriului eu, detașarea de o lume aspră, absurdă, fără a fi o finalitate precisă, o lume animată de oarba voință de a trăi. Dar în aceeași măsură, gestul reprezintă refuzul deliberat al lucidității, arma cu două tăișuri cu care eroul romantic aruncase în creator și care-l zdrobise și pe sine. Odată pătruns în lumea fastuos-molcomă a basmului, cu toată fuga de realitate aceasta năvălește din nou, chemată de aceeași gîndire alungată, umbră credincioasă dar stînjenitoare a poetului:

Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele
Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc
Și privesc . . . codrii de secoli, oceane de popoare
Se întorc cu repejune ca gîndirile ce zboară
Și icoanele-s în luptă — eu privesc și tot privesc
La v-o piatră ce înseamnă a istoriei hotară,
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară
Acolo îmi place roata cîte-o clipă să opresc[2].

Gestul titanic, îndrăznit în vis, pînă și acela cenzurat de „gîndire", îl pune pe poet în stăpînirea unui domeniu ideal ordonat cu mare aproximație de „timp" și „spațiu".

---

[1] Eminescu, M., *Poezii*, ediție îngrijită de Perpessicius, cuvînt înainte de M. Beniuc, ed. a III-a, Buc., E.P.L., p. 281.
[2] Eminescu, *op. cit.*, p. 281.

Scanned with OKEN Scanner

Timpul e eternitatea, mereu egală cu sine și mereu prezentă, o mare fără sfîrșit și fără fund, aflată într-o perpetuă și obscură mișcare, care ridică, nu se știe de ce, cîte o insulă de viață omenească, toate acestea coexistînd în compoziția poemului, care urmărește să dea prin succesiune un tablou global. Timpul e fără cruțare și mișcarea sa e ineluctabilă, iar cel care se sustrage lui e însuși cel divin:

Ce-i lipsea lui oare-n lume chiar ca Dumnezeu să fie?
Ar fi fost Dumnezeu însuși dacă — dacă nu murea[1].

Ceea ce deosebește între ele formele perisabile ale vieții e doar situarea lor în alt loc, dimensiunea nu contează iar fatalitatea nu cruță.

Dar mai știi? N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțire cade?[2]

Într-o astfel de dimensionare „ceasul", locașul divinității, ar avea mai degrabă o determinare temporală, fiind regiunea de adevărată eternitate, din afara prezentului în care trăiesc lumile pămîntești:

Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfe'-antice suspinare-aeriană
Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult[3].

Spațiul, categorie speculativă pretinzînd alte dimensiuni, devine, supus ordinii onirice a gîndirii poetului, apropiat și interferent cu timpul; e infinitul spațial, dinamic, plin, înghesuit cu obiecte care palpită, se mișcă, un ocean pe care se aprind alte și alte luminițe țesute între ele cu o înșelătoare mreajă materială pe care o vede doar poetul. Undeva există și-un spațiu vid, infinitul explicit:

Dar cît ține răsăritul se înalț-un munte mare —
El de două ori mai nalt e decît depărtarea-n soare...
Munte jumătate-n lume — jumătate-n infinit[4].

---

[1] Eminescu, *op. cit.*, p. 283.
[2] Eminescu, *op. cit.*, p. 293.
[3] Eminescu, *op. cit.*, p. 293.
[4] Eminescu, *op. cit.*, p. 302.

Scanned with OKEN Scanner

Deasupra zonei fatale e un Empireu spațial, vid locaș, ca și eternitatea încremenită, al unui Demiurg.

În zona accesibilă, cuprinzînd Soarele și aștrii, totul, deși în vis, are o materialitate grea, colcăie de o viață minunată, ispititoare, fruct finalmente amăgitor, rezultat dintr-o cifră obscură. Întinderea zonei e obscură și înșelătoare, narcotică și obositoare, dar în fond salutară pentru gîndire căreia i se oferă cu generozitate și pe care o adoarme:

> Codrii aiurează negri sub a stelelor povară.
> Rîuri calde ca și sara apa-n arcuri o coboară
> Prăvălind-o purpurie peste scările de stînci;
> În albastru-adînc, în marea cerului cea liniștită
> Răpăd munții cu tărie fruntea lor încremenită
> Și în valuri verzi de grîne îmblă văile adînci.[1]

Pătrunzînd în templul „unde secolii se trec", poetul își propusese să ajungă să se recunoască, cu vremea sa, la vreun hotar de istorie. De fapt, istoria năvălește, o altă realitate, la fel de vie și absurdă ca aceea a contingentului imediat: civilizațiile recad, una cîte una, în noianul timpului fără să lase vreo urmă și fără ca, aparent, să se nască de undeva, fapt ce ne duce cu gîndul la o creație misterioasă, de esență mistică. Tehnica e pur și simplu de diorama, de înșirare a capitolelor sub formă de descripții, cu un mare simț al exoticului și cu fast spectaculos. Trebuie, totuși, să căutăm rațiunile căderii în gol a atîtor fapte de cultură. Găsim cîteva, de ordin etic: Asia cade lenevită de „plăceri molateci"; Egiptul — decăzut moralmente, Iudeea fiindcă s-a îndepărtat de sacru, Roma, din lăcomia cotropirilor, Revoluția franceză din excesul de sînge. Dar Grecia și Dacia, cele două edenuri pămîntești? Cauza rămîne deocamdată incertă. Dar nici crearea civilizațiilor nu e mai puțin nelămurită:

> Peste văile adînce repezite-n regioane
> Nourate, stau ținute templele multicoloane,
> Parcă munții-n brațe de piatră le ridică și le-arat
> Zeilor din ceruri. Vulturi peste văi înnegurate,

[1] Eminescu, *op. cit.*, p. 291.

Scanned with OKEN Scanner

Grei atîrnă cu întinse aripi și priviri țintate
Supra lumei ce sub dînșii stă adînc, împrăștiat.
Astfel Grecia se naște din întunecata mare.[1]

Evidentă e totuși absența socialului, a creativității organizate, poemul eminescian al civilizațiilor fiind complet străin de elogierea fructelor pașnice și apropiate, liniștitoare, ale muncii omenești. Tot ceea ce e cucerire materială e un rod al naturii, spontan și străin omului, care n-are rost să lupte pentru o creație personală, căci aceasta se integrează mistic în natură, îndepărtîndu-se de om:

Am văzut regii Iudeii în biserica măreață
Unde marmura în arcuri se ridică îndrăzneață
Și columnele înalte către cer pare c-arat;[2]

Creația înseamnă gîndire:

. . . cerci viața s-o-ntremești precum un far,
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci.[3]

și această situare se păstrează pentru domenii variate. Memfis — e gîndire arhitectonică, soarele oprește pentru o vreme căderea, gîndind, și dacă forțe creatoare există în mic, trebuie ca acestea să existe și la marea scară a universului. Poema secolilor n-are un ecou specific și se pare că diorama se desfășoară în mari spații văduvite de o prezență umană. Apare cîteodată o arătare, eroică, dacă nu prin împotrivire, prin dimensiuni. Eroul e un inițiat: întîi Magul, care oficiază o credință misterioasă și necunoscută, satisfăcută în sine și indiferentă și exterioară trecutului sau viitorului:

Colo, Magul lui îi scrie pe o piatră strîmbe semne
Să nu poat-a le-nțelege lungul secolilor curs.[4]

Magul egiptean ajunge la transcenderea adevărului, dar semnul binelui și perfecțiunii nu l-a mai realizat, unealtă a unei răzbunări mistice și început al scurgerii Egiptului în nisipurile fără fund.

---

[1] Eminescu, *op. cit.*, p. 289.
[2] Eminescu, *op. cit.*, p. 287.
[3] Eminescu, *op. cit.*, p. 281.
[4] p. 283.

Scanned with OKEN Scanner

Eroii regi, poeții biblici sînt încărcați de mistere, viața lor se scurge între cîntec și rugăciune, iar abaterea lor de pe calea adorației are un preț aspru, moartea, de care regii nu se tem, un ritual fastuos ca altele, dar care-i aneantizează. În Grecia eroii sînt mai mulți, cu o semnificație variată. Cugetătorul, „din camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu", înzestrat cu forțe demiurgice, a reușit ca și Magul egiptean să realizeze semnul mistic al lumii; dar e prea tîrziu, sau poate așa a fost să fie, căci însuși eroul nu crede în propria descoperire:

În zădar el grămădește lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede
Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete —
Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.[1]

Sculptorul orb, același „sculptor fără brațe" din *Scrisoarea a V-a*, e o forță latentă, sensibilă, exterioară conștiinței lămurite, e însăși „voința de a trăi" într-o întruchipare a ei, care nu se poate cunoaște pe sine decît în reflectarea lui într-o altă făptură cu care, împreună, în actul iubirii să constituie o mistică unitate. Aici actul iubirii e creația însăși. Același creator iubitor, acum Orfeu, demiurg al cîntului, „stins de-aripa disperării", își ascultă operele însufletite de el cum îl trădează și gestul final are într-adevăr o forță titanică:

Dar el o zvîrli în mare . . . Și d-eterna-i murmurire
O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire,
Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de-amar.
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cînt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe, țărmii-i mîngîie-n zadar.[2]

E creatorul îndurerat, forță colosală, găsind în sine izvorul binelui și creației ca și-al răului și distrugerii.

În schimb cezarii Romei, Dochia, zeii daci, zeii panteonului greco-roman, zeii Valhalei sînt o populație de giganți, roade colosale ale creației, mulți cu atribute miraculoase,

[1] p. 292.
[2] p. 293.

dar limitate la a se distruge între ei; cu creatorul lor, toate aceste ființe n-au comun decît ceea ce are și omul de pe stradă:

O voință-atît de mare-ntr-o putere-atît de mică,
Grămădind nemărginirea în sclipitu-unui atom.[1]

Cu toții, animați de un instinct ce-i face să caute durerea, se agită, construiesc și dărîmă, se luptă și trăiesc, dar propriul lor soroc se apropie la fel de implacabil și-i zdrobește.

Se conturează, iluzoriu, reprezentat în fiecare și deasupra tuturor, cel suprem, demiurgul, înfățișare cu totul alta decît a Dumnezeului creștin, răzbunător și impasibil. Lăcașul său e în mijlocul caosului:

Vecinicia cea bătrînă, ea la lumi privea uimită.
Mii de ani cugetă-n minte la enigma încîlcită
Care spațiul i-o prezintă cu-a lui lumi și cu-a lui legi;
Și din secoli ce trecură ea s-apucă să adune
Toată viața și puterea, sacul tot de-nțelepciune.[2]

Locul ascuns în care giganticul sîmbure creator se găsește, e ascuns vederii ca într-un troian de „norii de secoli" care-l maschează asemeni vălurilor Mâyei, văluri care-i dau alte și alte aparențe, de unde ipostazele muritoare de mag, rege, poet sau cîntăreț. Dar imensul embrion suferă de demonia singurătății și scoate din caosul de secoli și spațiu alte și alte ființe de început, care-și pierd acea stare genuină asemeni creatorului, ajungînd să-l trădeze, supremul nemaiputînd să creadă în sine Lumile ieșite din marea turbure a neființei:

Zvîrcolindu-se aleargă turburate și rebele
Și să frîng-ar vrea puterea ce le farmăcă pre ele
Și s-alerge-ar vrea în caos de-unde turburi au ieșit.[3]

Ca și creațiile sale, Demiurgos e solitar și rămîne astfel, într-o necontenită agitație, apăsat de fatalitatea de a crea, chinuit de dorința de a se contempla într-o icoană sieși,

---

[1] p. 323.
[2] p. 294.
[3] p. 294.

Scanned with OKEN Scanner

mereu înșelat, în timp ce mereu, în coșmarul greu și confuz al lumii, cei asemeni lui greșesc așa ca Magul egiptean, iar greșeala poate fi de la început înscrisă, ca și iubirea în Demiurg, care-și plînge continuu creațiile, un plîns armonic și creator la rîndu-i. Universul coherent întreg e pătruns „de-o durere lungă, vană“ și fără sfîrșit. Cel atotputernic întru toate lipsește, aici e doar imaginea lui, ceva între Dumnezeu și Satan, poate logosul hegelian, creație sau emanație a celui primordial, proiectat în viață într-un lanț infinit și dureros, care-i răpește integritatea în acte succesive de iubire, repede curmate, căci „sîmburele crud al morții e-n viață“, supliciu suprem, suportat cu stoicism și în care singur aliat e poetul, din aceeași substanță a logosului universal și chinuit de-aceleași dureri.

Dacă în epopeile și poemele caracteristice romantismului titanic, gestul caracteristic era împotrivirea cu toate forțele unui Dumnezeu tiranic și răspunzător de răul pe pămînt, Eminescu are o altă gesticulație a eului poetic. Lumea diurnului e refuzată, nu cu vehemență, ci prin cufundare în noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne și a geniilor romantice; dar lumea visului, situată sub zări noptatice sau crepusculare, n-are certitudini, mersul e împiedicat în țesătura subtilă și mișcătoare, de o materialitate misterioasă, care se întinde și răsfiră între obiecte; zările nu se văd, natura are aspectul acela ilegal și ocult care trimite cu gîndul la infern, se dilată în splendori fastuoase:

> Aeru-i văratic, moale, stele isvorăsc pe ceruri,
> Florile-isvorăsc pe plaiuri a lor viață de misteruri,
> Vîntu-ngreuind cu miros, cu lumini aerul cald;
> Dintr-un arbore într-altul mreje lungi, diamantine
> Vioriu sclipesc suspine într-a lunei dulci lumine,
> Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.[1]

Natura visului, puternică și robustă, dar antrenînd în adîncime pe cărări misterioase, care toate duc pe inițiat, pe cărările înșelătoarelor secole, către acel centru universal, logos creator, solitar, un titan misterios, un inițiat, înfăptuind miracole prin gîndire sau prin cîntec, căci lira „cugetă“ armoniile sale, după cum armonia lumii e gîndirea sa. Astfel, gestul rațional al refuzului lumii sociale devine, prin

[1] p. 298.

stingerea succesivă a civilizațiilor și prin dilatarea aproape excesivă a naturii fabuloase ce populează spațiile nemărginite ale oniricului, vizionar. Dar poetul se teme de viziunea însăși a infinitului, pipăit de numerele metaforelor care cuprind zări necuprinse, primordiale, de realitatea durerii demiurgice, lungă și vană, încît gestul se oprește la jumătate, cu orgoliul poetului conștient de picătura de Lethe pe care-o băuse cîndva. Așa încît, pornind de la o problematică etică — refuzul răului prezent — problematică titanică prin ea însăși, poetul ajunge, prin evaziune, la o altă realitate, la fel de prezentă în vis, la fel de materială și vană. Transcenderea ei, ca și a realității imediate e moartea, unică evidență, mister insolubil al lumii, sîmbure insinuat în însuși creatorul, identică cu eternitatea încremenită și stearpă, acoperită de o înșelătoare agitație. Simbolul ei e marea, pe care plutesc într-o succesiune neisprăvită și fără noimă alte și alte insule de viață, aduse la suprafață în chinuri și durere de Logos, neputincios și el în fața morții. Gîndirea poetului atinsă de aripa genialității, consubstanțială prin forță și calitate celei universale, merge totuși mai departe către misterul lumii:

Tu, ce în cîmpii de caos semeni stele — sfînt și mare,
Din ruinele gîndirii-mi o, răsari, clar ca un soare,
Rupe vălur-le d'imagini ce te-ascund ca pe-un fantom;
Tu, ce scrii mai dinainte a istoriei gîndire,
Ce ții bolțile tăriei să nu cadă-n risipire,
Cine ești? . . . Să pot pricepe și icoana ta . . . pe om.[1]

Dar misterul însuși al lumii e înfricoșător și lipsit de rațiune și astfel, între suprema conștiință metafizică ce explorase cu succes tărîmul visului și-al caosului, imagine îndurerată a spiritului universal, și fericirea topirii în neant, nu există decît două moduri de existență posibilă, dintre care doar unul e adevărat: modul rațional, caricatură îngîmfată a ideii absolute, idealismul ce se minte pe sine și visează să miște inerta masă cosmică și modul automatic, imagine a morții veșnic creatoare, care nu greșește niciodată. Alegînd ataraxia și abulia, după o îndrăzneală titanică fără rezultat, refuzată finalmente ca fără noimă, Eminescu evolua spre o concepție budistă a vieții, spre o tot

[1] p. 323.

Scanned with OKEN Scanner

mai înțelegătoare îndreptare spre Moartea suverană. Dacă e vorba de optimism și pesimism, înțelese ca ipostaze etice ale titanismului și abuliei, la Eminescu ele își pierd antinomia, căci Eminescu le experimentase, și se pot concilia astfel: decît conștiința mai bine instinctul, decît instinctul mai bine moartea.

[nov. 1967]

DESTRĂMAREA INDIVIDUALITĂȚII LA DOSTOIEVSKI ȘI TH[OMAS] MANN

În concepția asupra personajului, romanul clasic, pe urmele dramei secolului al XVII-lea, aducea o viziune aprioric ă, finită, în care autorul imagina *inițial* o individualitate — evident, un ins reprezentativ fie sub raport general uman, fie sub raport social, individualitate ale cărei trăsături, în *unitatea* lor, erau *demonstrate* de o *intrigă*. Realitatea psihologică astfel ordonată oferea o plăcere estetică de natură apolinică, constînd în contemplarea simetriei, logicii, caracterului explicat, supus convențiilor inteligenței și a unității acestor personaje. Poemul și romanul romantic acreditează un alt tip de erou, care se definește printr-o căutare de sine infinită, pe care intriga îl cufundă și mai adînc în acest vag simbolic. Eroul romantic nu mai dispunea de unitatea și coeziunea aceluia clasic; adesea e tentat de imposibil și infinit, pe care le dobîndește nu o dată prin mijloace din afara sferei umane; geniul își depășește condiția, înstrăinîndu-se de oameni; caracterul său nu va mai păstra dominanta etică; el va acționa în virtutea legilor unei alte sfere, extraumane, agitate, o sferă (valorică) dionisiacă, de mișcare permanentă și indecisă avalorică, o sferă estetică, pe care romantismul o investește cu o mare valoare, tocmai din rațiunea că ea oferea o contrapondere valorilor clasice. Cu alte cuvinte, romanticul opune, cu șanse egale, pe D[umne]zeu lui Satan, fără ca această dispută să fie valorificată etic, ci doar estetic.

Scanned with OKEN Scanner

Momentul modern al sensibilității, regăsind valoarea etică, se află în cunoștință directă a sferei dionisiace, a relativismului și discontinuității, învîrtejirii amețitoare a unei realități pe care autorul nu mai are capacitatea s-o depășească privind-o global și de sus, ci în care se simte antrenat și purtat fără cruțare, realitate pe care nu poate decît s-o aproximeze o dată, și-apoi încăodată, procesul continuîndu-se la infinit. Fiecare moment al aproximării tinde să se rotunjească într-o imagine finită și cursivă, dar care e repede tulburată. Eroul momentului modern are aceeași natură: tentat de păcat și de moarte el caută viață, sfîșiat de tendințe contrarii, el caută adevărul. Eroul reprezintă acum umanitatea, el avînd o valoare metafizică (așa ca la Dostoievski) sau pur simbolică (așa ca la Thomas Mann). Ceea ce interesează la eroul modern este *situarea* lui, opțiunea în fața tentațiilor contrare și mai ales negative, lupta lui ca făptură reprezentînd o valoare etică, împotriva ademenirilor păcatului, a „florilor răului", a artei în măsura în care ea e opusă vieții, împotriva morții; felul în care această luptă modelează sufletul eroului și dacă lupta îl valorifică în mod pozitiv.

Raskolnikov, eroul lui Dostoievski, intelectual singuratic, se simte deasupra lumii în care trăiește și pe care o poate judeca în articulațiile ei esențiale. Societatea rusă, sau mai degrabă cea omenească, îl dezgustă, inculcîndu-i un sentiment acut de neîncredere în valorile ei. Instrumentul său preferențial e logica, Raskolnikov are îndrăzneala să judece domeniul relațiilor între oameni, guvernat de legi a căror îndreptățire nu și-o poate apropria, ca pe relații logice. Eroul nu poate crede în armonia naturală, în Dumnezeu și în binele etic: atunci, fiindcă „nu poate exista o morală fără D[umne]zeu și nemurire", „crima trebuie acceptată ca o ieșire inevitabilă și rațională din situație a oricărui necredincios.". Eroul are deci îndrăzneala să-și făurească o imagine despre lume, în care „materialul uman există numai ca, în cele din urmă, printr-un lung și misterios proces de încrucișări între diferite neamuri și rase, să facă sforțarea să dea naștere în sfîrșit, fie și în proporție de unul la mie — unui om cît de cît independent". Deci Raskolnikov nu se situează pe sine în raport cu lumea „lui Dumnezeu", ci situează lumea în raport cu sine, de unde, printr-un proces

Scanned with OKEN Scanner

logic elementar, îngăduința ca etalonul — el — să dispună în mod normal, și fără îngrădiri și consecințe, de obiectul raportat, de umanitate. În acest raționament, conținut în mod subtil în articolul *Despre crimă,* normele și valorile etice nu-și găsesc locul, sînt exterioare și superflue. Inextricabilitatea e evidentă. Și cum atunci, omul vieții, izolat de viață prin sărăcie, de oameni prin superioritatea și necredința lui, ar putea să nu urmeze drumul care i se pare totuși periculos: „nu credea că ar putea înfăptui acest vis, ci doar se mulțumea să și-l închipuiască în toată îndrăzneala lui monstruoasă și atrăgătoare totodată.". Căci, în afară de atracția nefirească și bolnăvicioasă pe care aplicarea propriului raționament i-ar da-o, în afară de prezumptiva confirmare a valorii pe care aceasta i-ar fi dat-o, fiindcă „hotărîse că el personal nu se va lăsa pradă acestor fenomene bolnăvicioase, că va rămîne stăpîn pe rațiunea și pe voința lui în tot timpul acțiunii și asta pentru simplul motiv că acțiunea lui nu era o crimă", în afara acestor *argumente,* Raskolnikov e ademenit de însăși realitatea imprevizibilă și vie, atrăgătoare și periculoasă. Eroul află, stupefiat de coincidențe, despre singurătatea bătrînei, de mutarea vecinilor, de măsura în care victima *nu* e o făptură omenească, fapte în care realitatea însăși concurează în a întări cu perfidie un șir de deducții străine ei. Raskolnikov nu mai găsește nici un pretext de care acea parte, caldă și vie, a ființei sale, acea parte care respinge organic imaginea sîngelui, să poată să se reazeme. Sfera eticului se reduce pentru erou în aceste momente la repulsia fizică pentru crimă.

Dar odată raționamentul transpus în viață, aceasta îl respinge. Boala acceptată cu pasivitate, delirul și spaima, groaza de a fi descoperit, contrapunctate de intuiția faptului de a fi realmente, sentimental și absolut deconcertant angrenat în familie, în societate, îl buimăcesc pe erou. Crima care-l păstrase izolat și mîndru în mizeria proprie dispare, autocontrolul slăbește și actele eroului pendulează între extreme amețitoare, dezvăluind o vehemență haotică, o dezordine interioară înspăimîntătoare și, dincolo de această evidență psihologică, întărind impresia de dramă mistică, dimensiunea spirituală a unor tribulații epice de o bogăție florală. Pentru raționamentul lui Raskolnikov, remușcările nu-și au logica, dar viața nu e logică și-i zdrobește eroului

Scanned with OKEN Scanner

articulațiile artificiale. Dintr-o ființă abulică și îndepărtată, Raskolnikov devine vehement și activ, incoherent și contradictoriu, crud și generos. Personajul se destramă definitiv parcă, sugerîndu-și din nou posibila umanitate doar prin ce *nu* trebuie să fie (cf. Albérès, *Ist[oria] romanului modern*, p. 261).

Dacă Dostoievski se desfășoară într-o epică realistă, într-o succesiune de o infinită bogăție și complexitate a peripețiilor, suportul formal al demonstrației lui Thomas Mann este simbolul preluat din romanul romantic. Hans Castorp, despre care Settembrini spune că „nu este o foaie nescrisă, ci e mai degrabă o foaie pe care parcă totul, și binele și răul, este scris cu cerneală simpatică", e supus de autor unei simbolice aventuri a lui Tannhäuser. Tînărul e un burghez binecrescut și de nădejde, depozitar concomitent al tradiției de respectabilitate reformată dar și al unui șir de strămoși însemnați de mirosul persistent și dulceag, ușor grețos al morții, și ea înconjurată de demnitate și respect, dar care, iarăși, le contrazice cu amețitoarea și suspecta ei mireasmă. Pe *Muntele vrăjit* eroul află un aer unde esențele se distilează periculos de pure, dînd aparența curățeniei. Zăpada imaculată, saloanele și sufrageria strălucind de scrobeală și argintărie, desăvîrșita bună-credință ce domnește în sanator, sînt ascunzătoarea unui sîmbure îndoielnic, a acelui mic bacil care ființează în toate personajele și care sfîrșește prin a-și declara prezența manifestă. Cortegiul său e ademenitor și el: simetria ceremonială a ritualului păturilor, a termometrelor și plimbării, masa rafinată și scumpă — toate valorile terestre și senzuale se rînduiesc ascensiv în permanente tentații, tot mai ambigue căci urmează tentația pasiunii subtile pentru femeia vie și caldă, apoi pentru raționamentul iezuit, pentru muzică, pentru spiritism și moarte. Prezența dragostei este conturată între suavitate și dezordine, între gestul Clavdiei de a-și așeza coada groasă și aurie pe ceafă și între obiceiul de a trînti ușa și a nu-și îngriji mîinile; micul călugăr Naphta desfășoară o predică demențială despre necesitatea violenței, a despotismului și tiraniei, dar argumentele sale se impun prin desfășurarea unei diplomații colorate și plină de o stranie putere de convingere; muzica apare pe neașteptate pentru Hans și-i aduce satisfacții profunde, dar medicul constată că temperatura îi

Scanned with OKEN Scanner

saltă primejdios melomanului; apariția hipnotică a spiritelor în subsolul doctorului Krokovski este extraordinară în realizarea ei, dar profund degradantă și nedemnă, existînd senzația vagă și oarecum dulce a înșelăciunii cu bună știință, a unei miresme a abisului; în fine, în ademenitoarele înălțimi ale muntelui, în mijlocul oceanului alb, inform și uniform, într-o amorțeală soră cu moartea, are Hans Castorp halucinanta viziune a destinului, revelația celor două fețe ale istoriei umane, una sublimă, alta infernală, experiență tentantă de a ceda, de a se recunoaște înfrînt, de a gusta amarul dulce al destrămării, al morții. Acesta e momentul chintesențial al încercărilor muntelui magic, momentul hipnozei, a[l] somnului definitiv, al îmbrățișării mortale a elementelor.

În amîndouă romanele eroul e angajat într-o aventură spirituală ademenitoare și periculoasă: aceea de a trece de la realizarea interioară a unei unități apolinice (vezi încheierea teoriei lui Raskolnikov și certitudinea burgheză a lui Hans Castorp) la ipostazierea ei obiectivă în cadrul unei realități inepuizabile, atrăgătoare ca experiență, dar frămîntată pînă la zbuciumul dionisiac în esența ei. Dacă resortul care îi mînă pe eroi este în ambele cazuri curiozitatea nesățioasă, atitudine simbolică de „copil poznaș al vieții", procesul însoțitor al experienței este altul în viziunea celor doi autori. Pentru Dostoievski esența pericolului e în Raskolnikov, care nu mai poate să creadă, nu mai are acea disponibilitate de căldură și afecțiune umană izvorîtă din credința simplă, care se izolează de semenii săi, ascunzîndu-se ca o fiară în bîrlogul detestat, dar care se zbuciumă cumplit în căutarea unei alte certitudini. Pentru Dostoievski rațiunea nu reprezintă o nonvaloare etică, dar ea devine așa cînd nu se mai pune în slujba credinței nevinovate și candide, cînd nu urmează extazului fericit al poporului în fața lumii lui Dumnezeu. Pentru Thomas Mann, eroul e pîndit în schimb de realitate, pe care nu și-o apropriază niciodată cu desăvîrșire atunci cînd i se înfățișează sub formele unei culturi ale cărei valori s-au corupt și vorbesc despre moarte. Raskolnikov gustă pînă în cele mai profunde consecințe otrava destrămării și în această stare îi parvine revelația adevărului sănătos al vieții, pe cînd Hans Castorp rămîne întotdeauna deasupra evenimentelor, smulgîndu-se înainte de momentul final îmbrățișării lor mortale. Raskolnikov

Scanned with OKEN Scanner

drept urmare se comportă ca un posedat, iar Castorp ca un experimentator, Dostoievski se pune în postură de romancier realist și psiholog, iar Thomas Mann de pilduitor și alegorist.

Cunoscînd unitatea, eroul ca personalitate se vede silit să se supună unei realități contradictorii, în fața căreia disponibilitatea îl copleșește, astfel că resorturile intime ale ființei sale postulat unitare se destramă, se deșiră, iar eroul se regăsește pustiit în fața unei diabolice confuzii de valori: viața nu e raționament, rațiunea nu înseamnă omenie, dragostea e și rușinoasă, muzica îndoielnică, toată arta nesigură și, în plus, moartea nu are nici ea virtutea curativă și restitutivă, fiindcă „de pune stăpînire pe gîndurile și faptele noastre, fidelitatea față de moarte și față de trecut nu mai e decît răutate, desfrîu întunecat, ură față de oameni.“.

Dar la fel de caracteristic ca și momentul acesta de criză, dominant de altfel, al destrămării individualității prin dispariția idealului sau coruperea valorilor culturii e și încercarea, cu orice preț, crispată uneori, și care pare oricum iluzorie, a restituției și afirmării valorii pozitive a personalității. Dialectic, aceasta însemnează un moment evoluat, rezultatul fiind o depășire a valorilor negate anterior, practic a tradițiilor liberale ruse și a umanismului tradițional. Raskolnikov are revelația iubirii pentru Sofia Marmeladova, revelație care-l va îmbogăți, dîndu-i certitudinea binelui și-a lui Dumnezeu, a blîndeței și omeniei, învățîndu-l valoarea curativă a suferinței, arătîndu-i cum să scoată din amarul existenței bucuria pură și jubilația în fața frumuseții universale. Călăuză lui Hans Castorp îi va fi cuplul pitoresc și vital Peeperkorn și Clavdia, cuplu debordînd de o viață captivantă și monumentală, în chiar ridicolul său înduioșător, viața deci care-l coboară în Vale, printre „oamenii luminoși, cei fericiți, cei prietenoși, cei obișnuiți“, alături de care va combate în marea conflagrație anunțată în finalul romanului.

Dar acordul dominant rămîne acela al prezenței obsesive a suferinței, a dizarmoniei și destrămării, ocna și războiul simbolic, realitatea imediată a existenței moderne, atît de contradictorie și presantă, atît de suveran constrîngătoare pentru individ[.]

[1968—1969?]

Scanned with OKEN Scanner

PORTRETISTICA LUI NICOLAE IORGA

Portretele lui Nicolae Iorga, răspîndite în periodice, sau în atît de multele lui *opus*-uri istorice probează o vocație de moralist concluziv, preocupat mai degrabă de fapte și idei, de *învățătura* pe care destinele celor trecuți „în lumea nestrăbătută" de dincolo o lasă prezentului. Destine excepționale ale istoriei neamului (Cuza, Kogălniceanu), ale istoriei universale (Garibaldi), ale literaturii (Eminescu, Alecsandri, Björnstjerne Björnson, Ibsen, Schiller, Anghel), oameni de știință (Mommsen, Petru Poni, Hasdeu) stau alături, valorizate după același criteriu, al *caracterului exemplar,* împreună cu modești oameni de cultură — de astă dată români — a căror *faptă* o cerea „rostul bun și cuviincios" al vremii lor. Antecesori veneraţi — Eminescu, doar stimați — Alecsandri, inamici personali — Hasdeu intră cu toții sub lupa egalizatoare a celui ce caută înainte de toate „în simțire, în scris, în gînd [...] ceea ce ai dat altora, ce ai lăsat de la tine, ce ai jertfit". În numele unui astfel de ideal istoricul purtase celebrele polemici cu contemporanii, în numele lui a făcut și cîteva, la fel de notorii, nedreptăți postume. Lui B. P. Hasdeu, de pildă, deși îi recunoaște genialitatea, desi în multele cusururi ale omului descifrează pecetea eroului romantic, îi refuză dreptul la iubirea și recunoștința națiunii. Această enormă nedreptate, ca și mai numeroasele panegirice dedicate unor modești oameni de bine au însă o superioară justificare: sacrificiul, dăruirea de sine pentru binele neamului nu e doar un ideal etic abstract: e valoarea intimă centrală a viforoasei alcătuiri de spirit ce a fost Nicolae Iorga. Autorul se caută între marmurile monumentelor și, între crucile aproape fără nume, își caută, întrupată în materialul mai etern al memoriei, propria axă morală. Comandamentul socratic, „cunoaște-te pe tine însuți", devine, în galeria de morți a *Oamenilor cari au fost* călăuză: fapta noastră de azi, de e spre propășirea alor noștri, nu face decît să reia faptele celor de ieri; credința noastră de azi o moștenim de la cei ce ne-au precedat: îndreptîndu-ne spre morții care „n-au murit întregi", plini de povara „mărturisirilor și sfaturilor", ne validăm prezentul pentru viitor. O discretă obsesie a perenității însoțește aceste pagini. Stingerea unui prieten drag sau, mai ales, pierderea unei idei

Scanned with OKEN Scanner

sau a unui ideal „par curioase, înspăimîntă". Cu toate acestea, înfiorarea e de scurtă durată, căci „morții nu mai cer nimic"; ce se cuvine a fi reamintit e sensul faptei lor pentru viitorime, aspirația eternă și devoratoare către ideal, cu atît mai fascinantă cu cît apare mai pură. Mommsen, care „în viața lui n-a cunoscut Canaanurile de odihnă", devine un adevărat „patriarh al gîndului" abia cînd vădește „curajul superior de a-ți întoarce ochii de la ispita frumosului ce-i răsărea tot mai departe înainte", cînd „aruncă mistria meșterului și ia iarăși, cu jertfire de sine, sapa muncitorului ce caută marmura". Soarta omului se împlinește deci abia în tăria de a lupta cu ispitele presărate pe drumul spinos al căutării unui înțeles superior al vieții; mărimea renunțărilor nu are un etalon, se stabilește nu în funcție de ceea ce omul „n-a putut" ci de ceea ce „a putut înfăptui". De la fiecare pe măsură, sună criteriul de valorizare; pentru Iorga un destin înseamnă deci o asceză, așa cum asceză a fost și viața lui petrecută între cărți și lumea politicii. De aici aprecierea, mai presus de „geniu", a devoțiunii, a dăruirii, a muncii, a bunăcredinței.

De aici mulțimea portretelor de ardeleni, împreună cu care Iorga luptase pentru marele ideal al reîntregirii neamului și împreună cu care, mai ales, împărtășea încăpățînata fibră de luptător, egală în eșec sau biruință. De la eroii lui Axente Sever, „uriași fulgerați cari nu vreau să se tîrască în brînci după ce străbătuseră biruitori pe culmi", la „caracterele puternice și vrednice de respect" întemeiate pe „darul de a ține minte", Transilvania a dăruit națiunii mulți dintre fiii ei cei mai buni. „Mică individualitate etnică osîndită", românii s-au perpetuat prin „acei mucenici ai sufletului lor puternic și neînduplecat", înfățișare „poate mai interesantă ori mai vrednică de stimă decît cuceritoare, populară și simpatică.". Eroii lui Iorga nici nu sînt cuceritori, populari și simpatici: neînțeleși sau huliți, meritul lor apare în deplinătatea lui mai ales după moarte. Cuza, de pildă, „era prea original, prea stăpîn pe cei întrebuințați de dînsul, prea incalculabil și prea jenant", ca să nu devină, mai devreme ori mai tîrziu, indezirabil; adăugîndu-se scăderile omului, puținii ani pe care domnul i-a mai trăit s-au scurs îngropați în uitare. Valorificarea postumă e proprie autenticului om politic, acelui care „văzînd o neclintită și lumi-

Scanned with OKEN Scanner

noasă țintă merge îndrăzneț către dînsa, înfruntînd dușmanii, mișcînd din loc piedicile, primind în piept primejdiile, cu siguranța că, pierind totul în cale, tot drumul ce a putut să-l facă e cîștigat pentru urmașii ce vor veni neapărat pentru vitejia lui". Între atîtea avataruri ale contemporanilor și predecesorilor, înțelegem că Iorga își căuta reazem pentru momentele cînd „viața își grămădește prea tare loviturile"; între atîția morți pe nedrept uitați autorul își lămurea propriile idealuri. O astfel de dialectică a memoriei ține mai degrabă de poet decît de istoric, sau, poate, mai adevărat spus, de istoricul ce preferă recluziunii benedictine și judecății impasibile rolul de „sfătuitor al vremii sale, ieșind adeseori dintre coloanele templului său, pentru a spune [...] mulțimilor [...] cuvinte oraculare.". Pentru cel ce refuză a se dărui mulțimii, Iorga are doar cuvinte de dispreț; Vincențiu Babeș, cumpătatul dar prea scepticul om politic, cu „zîmbet rece, cu o strălucire rece în ochii fără odihnă" este, alături de C. Negruzzi, întruchiparea „satiricului fără îndrăzneală, fără *ideal*" a monotoniei „acelui spirit ușuratic". Oamenii genuini însă, chiar cei mai modești, ascund acel fond de „reflexivitate adîncă" în care se poate descifra firea „adevărat țărănească", model de spiritualitate aproape ideală, sugrumată adesea de societate, căci „cîte suflete de viteji și feți-frumoși nu sugrumă școala și nu îngroapă viața". Abstras în ethos-ul său adînc, omul ideal al lui Iorga „nedestoinic pentru înșelare, pentru trădare, pentru lingușire, pentru socoteli, pentru *izbîndă*", mai degrabă mucenic decît biruitor, rămîne structurat pe o lume himerică, de „viteji și feți-frumoși". O asemenea viziune, în descendență eminesciană, amintește fără îndoială de orizontul mioritic blagian.

Formal vorbind, aceeași viziune structurează și retorica superioară a acestor necrologuri și panegirice: pentru evocarea „oamenilor care au fost" „trebuie o caldă suflare de simpatie" și „înțelegerea deplină, adică și cu sufletul și cu inima.". Tonalitatea evocării, străfulgerătoare cîteodată de atîtea frumuseți, se pliază cu înfiorare pe un ton esențial, pe intuiția esenței personalității. Arta poetică a acestor proze e de tipul odei, al imnului, în care *cîntecul* își depășește în permanență subiectul.

[?]

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE PERSONAJUL SADOVENIAN*

A discerne unitatea fundamentală a operei atît de diverse a lui Sadoveanu înseamnă a întregi universul mental care o alimentează și chipul în care acesta se manifestă și se repercutează, pe deasupra considerentelor strict literare, în operă. Considerînd opera sadoveniană numai sub raportul inspirației și incluzînd-o într-o filiație a literaturii românești rurale, ea se găsește scindată, unele texte apărînd ca neavenite și nespecifice; autorul de romane istorice are un raport insuficient cu poetul naturii, după cum legătura între literatura copilăriei și aceea a „locurilor unde nu s-a întîmplat nimic" este dată de stil și nu de unitatea de viziune.

Analiza unor personaje, a timpului lor real de viață, ne furnizează însă reconstituirea grupului uman sau a familiei spirituale din care face parte Sadoveanu.

Grigore Priceputu, ordonanța generarului Gregorian din *Morminte*, este un om ciudat. Odată, sub focul inamicului, aduce apă pentru camarazii însetați, mărturisind că fapta e normală, deoarece se „răscumpărase", adăpînd animalele. Gestul semnifică o conștiință a existenței într-un timp aparte. Eroul există și ca s-o demonstreze trebuie să dea viață nouă — aici apă — altor trupuri; o dată cu actul acesta rostește și o formulă de binecuvîntare — consacrată deci: „Beți și vă alinați...", care să aducă semnificația dorită. În gestică și vorbe, cu sau fără conștiința lui Sadoveanu, Grigore Priceputu se revendică de la o mentalitate arhaică, după care, îndeplinind un ritual, omul se introduce în ciclul real al existenței, ciclul în care s-a format lumea de către întîia ființă, se reîntoarce la actul originar. Momentele săptămînii sînt punctate de Priceputu. Ca și pentru Creator, pentru soldatul analfabet duminica nu e ca din calendar, ci ziua repaosului, cînd eroul îndeplinește ceremonialul curățirii, semnificația lui fiind aceea a reîntoarcerii la o puritate de dinaintea Genezei. Toate aceste acte, cel puțin incomode în vreme de război, soldatul le face fără constrîngere, căci pentru el** acestea îi garantează eficiența acțiunii, îi validează „normalitatea" ei, cu ele, doar, poate rămîne în

---

* Titlul ne aparține (n.ed.).
** Sic!, în loc de 'lui' (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

„lege“, acționa în conformitate cu normele cosmice și confirma propria sa realitate. Înțelegem că demnitatea de om, neștirbită, care-l surprinde de la început pe colonel, și-o păstrează ordonanța prin păstrarea comuniunii cu principiul care susține Firea întreagă, cu „pământul viu“ pe care-l caută cu vărguța de măcieș în fiecare seară, ca să-și aleagă locul de sălaș.

La fel cu Grigore Priceputu acționează și alte personaje. Solemnitatea actelor lor, conștiința solemnității acesteia, caracterul periodic și parcă de ritual al gesturilor, deșteaptă ideea repetiției, acreditată pe plan stilistic de expresii foarte numeroase de tipul „de la începutul vremurilor“, de pe vremea craiului Boerebista celui Bătrîn“, „din veac“, sau de atribute ca „după rînduială“, „după cuviință“, „la vreme potrivită“, „după rînduiala știută“, „în legea noastră“.

Găsirea actului originar, la care se referă personajul într-un moment al faptelor sale, aduce după sine găsirea lumii după al cărei stil acționează. Vitoria Lipan, după cum se știe, își așteaptă o vreme soțul, după care, convinsă interior de moartea lui, pleacă să-l găsească și să-l răzbune. La început femeia bănuie o necredință a soțului, un* accident de la credința dragostei lor; cum Vitoria nu crede în părăsirea ei, rămîne moartea; înainte de a merge la ghicitoare sau la preotul, nevasta știe de întîmplarea soțului. Reacția nu e surparea forțelor ei interioare — căci nu se poate boci decît corpul mortului — ci căutarea. Întîi recurge la propria putere de a cunoaște „semnele lui D[umne]zeu“. Drumul adevărului său începe cu un ritual de curățire prin rugăciune, ajun și închinare; femeia parcurge un itinerar fatidic, din care bănuiala de preocupare realistică este exclusă: oameni-nuntă-oameni-boltă-oameni-moarte-oameni. Femeia vede viața zămislindu-se — iarna la nuntă, născîndu-se primăvara pe dezgheț, și-și găsește abia apoi soțul; niciodată în timp de drum nu aflăm despre somnul Vitoriei, aflăm doar cîteva nopți de insomnie; niciodată între oameni mulți, înainte de deznodămînt, Vitoria nu-și spune convingerile; starea ei obișnuită în drum e așteptarea semnelor; la primul drum prin trecătoare nu primește semn: n-avea încă starea trebuitoare ca să primească vestea. Starea aceasta de a fi „ea singură intrată în altă lume“ (p. 92), Victoria și-o creează

---

* În ms.: 'într-un', determinat de 'a crede', anulat (n. ed.).

prin cufundarea întru sine, după o tehnică specială, cu ajun, nesomn, rugăciune și concentrare, care, toate, dau, științific vorbind, o stare de hiperexcitabilitate. Pe rădăcina aceasta fiziologică se grefează orice tehnică de divinație, adăugînd experiența. Vitoria e pereche întru eternitate a lui Lipan, de aceea ea știe fiecare drum pe care acesta îl face: știe că sus în trecătoare Lipan privise asfințitul de soare. La prima trecere, lîngă cruce, are revelația prezenței lui Lipan, însemnată de locul viziunii solare spre Moldova, prezență mută încă. Îndată ce Vitoria găsește cîinele mortului, acesta dă semn sus pe pisc. Firește că fiecare întîmplare are în sine o explicație realistă: cîinele dă semn, fiindcă orice cîine latră la mort; Vitoria, cunoscîndu-și de peste douăzeci de ani soțul, poate să presupună comportarea lui; nunțile se fac toate în cîșlegi; copii se nasc mulți primăvara devreme, dar orchestrația amănuntelor, înșiruirea lor inexorabilă, previziunea neverosimilă sub specie temporală a Vitoriei ne îndreaptă spre discernerea unui conflict care se petrece în alt timp. Zilele care trec nu contează; nu știm cu ce-și petrece toată iarna femeia plecată de la rosturile casei; nu aflăm nici o bănuială că în tot timpul acesta ar conta ce se petrece în sat; timpul e suspendat pentru eroină pînă la împlinirea dreptății, cînd primul gînd e la gospodăria părăsită.

Ea face toate — „după cuviință“: nu bocește mortul pe care nu l-a găsit încă, deși știe că-i mort; lichidează în prealabil afacerile de toamnă ale gospodăriei, eliberîndu-se de orice griji casnice și pornind în altă lume; nu-și face singură dreptate, căci aceasta, în economia pe care i-o bănuie lumii, nu e datoria ei, iar odată săvîrșită înhumarea problema ei e de a păstra rînduiala casei, împiedicînd pe aspirantul la citadinism, Ghiță Topor, să se însoare cu Minodora. E, deci, mama; existența ei se validează în măsura în care se conformează tradiției, care, în cazul ei, urcă la acele zeițe-soții, care restabilesc echilibrul natural prin lupta cu principiul răului, învingîndu-l și readucînd pe zeul-soț la suprafață. În lumea *Baltagului*, dacă Vitoria n-ar pleca să-și caute soțul, n-ar mai ști niciodată nimic despre el; o crimă ar rămîne nepedepsită, fapt echivalînd cu persistența eternă a iernii; necunoscîndu-i[-se] locul îngropăciunii, soțul n-ar exista, și fără soț ea ar fi virtualmente exclusă din funcția ei primordială. Vitoria nu poate abdica de la nici o prerogativă, căci trebuie să se conformeze modelului ideal; momentul ei este

Scanned with OKEN Scanner

acela al lui Isis și romanul surprinde, pînă la foarte fine implicații, un singur model de comportament arhetipal, acela amintit mai sus. În lumea din care vine Vitoria, fiecărui moment al vieții îi corespunde un arhetip, repetat nu printr-un act silnic, ci în virtutea adevărului specific omului arhaic, după care prin înscrierea într-un model, individul capătă un conținut metafizic. Astfel, în roman, personajele se conformează cu toate, fără nici o urmă de comportament individualizat. Lipan e Zeul sau Eroul mort, în orice caz virilitatea răpusă, anunțată, deloc întîmplător, de soarele „sfînt și bun", Vitoria e Soția eroului și Mama, elementul conservator, veghind la perpetuarea unei realități date, copiii Gheorghiță și Minodora aspiră la lucruri noi, dar sînt readuși în climatul obligatoriu, iar ceilalți oameni există doar în măsura în care sînt auxilii ale restabilirii ordinii.

Faptul ne duce spre o artă de tip clasic, fapt foarte adevărat pentru povestiri și eroii episodici. Personajele povestirilor se reduc la cîteva tipuri genuine: copilul, angajat ca orice erou juvenil într-o aventură de descoperire, adolescenta-prințesă în așteptarea lui Făt-Frumos, femeia-mamă, bărbatul-erou, bătrînii întorși la înțelegerea frăgezimii tinereții.

Un loc special îl ocupă personajele al căror atribut e „cunoașterea semnelor lui Dumnezeu". Fiecare are un loc specific în economia respectivelor bucăți: acesta e fie un călăuz al eroului — lelea Anghelina în *Țara de dincolo de negură*, bunicii [în] *Amintiri*, turcul în *Ostrovul lupilor*, fie raisonneur-ul, ca Amfilohie Arhimandrit, Chesarion Breb, presvitera Olimbiada. Ei sînt aceia ce cunosc taina pe care ceilalți o numesc hazard și pe care ei îl numesc necesitate. Aceștia sînt adevărații conducători spirituali ai lumii interioare a lui Sadoveanu. Ei stabilesc legile vieții, cunoscînd ce s-a făcut din veac, întotdeauna cu un model divin.

Povestirile de pescuit se petrec în umbra unor obscuri — ca extracție socială — învățători. Eroul îi ascultă ca pe oracole și doar așa i se revelează adevărata lume mirifică a apelor: lelea Ileana din *Nada Florilor* nu-i decît o biată femeie săracă, dar știe rînduiala apelor și-a focului și-a vietuitoarelor: modelul ei, aici, e în Zeul învățător. În fiecare povestire de vînătoare nu lipsește un alt învățător, care oferă pretextul intrării în lumea pădurii: păsările țîrîie doar pentru cel ce le-aude, florile se-arată doar celui ce știe cum să le caute, minunile pădurii sînt închise pentru cel care

Scanned with OKEN Scanner

vine, ca francezul din *Pădurea sînzienelor,* cu zestrea civilizației cu sine; după cum, invers, eroul cu model arhetipic, aparținînd unei mentalități arhaice, e incapabil să se adapteze lumii moderne.

Cheia unui asemenea conflict e într-o povestire din volumul *Vechime* — în *Adelaida*. Eroina, iubind frumosul pînă la a-și schimba ridicolul nume de Adelaida Ignat, visase cîndva la povestea lui Făt-Frumos, care face pentru prințesă minunea de-a dura pod de argint peste ape și de-a sădi copaci strălucitori pe margine de drum, după care, a doua zi, s-a trezit în splendoarea înghețată așternută de ger. Aceasta e imaginea pe care eroinele din *Apa morților, Locul unde nu s-a întîmplat nimic, Haia Sanis* o nutresc despre rosturile vieții: ele nu doresc viața reală ci o realitate [a] iluziei. Ele trăiesc spiritualmente în altă lume, ireconciliabilă cu cea reală, ele sînt *prințese* și nu pot fi altceva, sînt personaje al căror cadru nu e cel în care autorul le transplantează. Ele sînt *ipoteze,* pe care Sadoveanu le studiază.

Savantul din *Oameni în lună* are aceeași soartă, căci lumea lui nu e aceea a contemporaneității capitaliste, ci una revolută, în numele idealurilor cărora* acționează.

Dar care e lumea proprie tuturor acestor dezrădăcinați? Caracteristică îi e organizarea strictă, căci nici un străin nu are acces decît dacă se conformează normei. Ghiță Topor, dacă a plecat la oraș, a îmbrăcat haine nemțești, nu mai poate fi ginerele; copilul n-ajunge la Nada Florilor decît dezbrăcîndu-se de însemnele civilizației; Moș Han nu păstrează ceasul care nu are loc în decorul apelor. Locuitorii acestei lumi trăiesc într-un timp suspendat. Nu știm cînd se petrece acțiunea în *Baltagul,* în *Creanga de aur,* în schimb fiecare anotimp al anului e marcat de evenimente precise. Oamenii nu contează ca individualitate — de unde absența introspecției — ci în sens colectiv. Important este ca instinctul de conservare individual să se convertească într-unul de conservare al grupului social sau, în absența lui, de conservare a valorilor morale ale acelui grup, cu orice sacrificiu. Nimeni nu caută să intre în locul altuia în economia întregului, căci acesta, în viziunea lui Sadoveanu, are garanția eternității. Acesta e semnul distinctiv, pecetea perspectivei eterne pe care actele umane o dobîndesc la Sadoveanu.

---

* Sic! (n.ed.).

Scanned with OKEN Scanner

Descifrînd mitul căutării în intriga *Baltagului*, cicluri eroice în romanul istoric, cicluri ale inițierii în povestirile de vînătoare și amintiri și constatînd existența unor personaje de factură mitică transplantate în mediu[l] tratat realistic în alte opere, trebuie să ne întrebăm asupra nașterii acestei viziuni „*sub specie aeternitatis*", dacă Sadoveanu a avut-o în sine, sau dacă rezultă din adaptări. Dar maniera aproape exclusivă a scrisului său e realistă, bazată pe observație; cu toate acestea Sadoveanu are capacitatea de a crea nu doar tipuri, atitudini fundamental umane, ci de a reînvia o lume arhaică, aceeași lume pe care Blaga o descoperea în satul românesc și aceeași lume pe care satul o promovează în folclor. Imaginea ei mentală e un posibil paradis terestru, acela din *Nada Florilor* sau *Ostrovul lupilor*, în care individul are o desăvîrșită confidență în realitatea acestei lumi, nu a celei reale, încredere în lucrurile care, cele bune sînt semne ale divinului; cele reale ale celui necurat, și nu fac încercări de a-și îmbunătăți soarta în acest decor; el nu are nimic de învățat pentru acest univers; tot ce este trebuincios este știut la maturitate sau de altcineva, experiența, mai ales aceea a culturii, se eludează. Am greși însă imaginînd oamenii acestei lumi niște inculți: ei sînt niște rafinați, dar nu în sensul culturii citadine: ei sînt rafinați ai frumuseților naturale și astfel vedem simpli țărani dedîndu-se la rafinate delectări de competiție întru duh. Dar asemenea lume — patria spirituală a lui Sadoveanu — și model ideal al satului românesc, nu e posibilă. Literatura pe care o scrie însă Sadoveanu se explică prin simfonizarea realității cotidiene, cu o asemenea idealitate de arhetip. Experiența e foarte interesantă și prin altceva. Un personaj cu mentalitatea arhaică, înfăptuind anonim ceea ce se cuvine, și numai aceea, — căci orice alt fapt i-ar nega realitatea propriei existențe, urmează [un] arhetip universal. Personajele lui Sadoveanu, însă, mai au și o altă realitate, aceea de concrescențe ale acestui pămînt, unde ordinea eternă este firească, și care elimină pe neaveniții ca pe o sămînță sterilă. Acesta e al treilea termen care intervine în operă, spre a genera acțiunea. În *Pădurea sînzienelor* toate instalațiile moderne și complicate ale francezului sînt spulberate de stihii năprazнice cărora nu erau făcute să le reziste. Și totuși oamenii acelor locuri erau suportați cu blîndețe.

Scanned with OKEN Scanner

Iar personajul principal al operei rămîne povestitorul care vine, asemeni eroilor săi, dintr-o lume mitică, de dimensiuni monumentale și fără vîrstă, a cărui atitudine fundamentală este aceea a poetului Orfeu, pînă la a intra în ritmul natural și foșnetul originar al lucrurilor[.]

[1969—1970?]

CRAII DE CURTEA-VECHE: RITMUL ȘI PERSONAJELE*

Dacă opera lui Ion Luca se desfășura sub soarele orbitor de alb al amiezii și unde umbrele, neimportante, trec neobservate, *Craii* lui Mateiu Caragiale trăiesc în zodia de umbre lungi a asfințitului. În fibrele sale, cît de intime, opera este realistă, cu rădăcinile adînc înfipte în vadul acesta de la porțile răsăritului care este Țara Românească. Aceiași eroi, în substanța lor caragialești, își adîncesc pînă la grotesc artele rîsului, amplifică la seniorial dispoziția de „chief" și delăsare, de extracție orientală. În întruchiparea ei la Mateiu Caragiale, lumea bucureșteană, amestec inextricabil de demnitate a autohtonului, excese țigănești, culoare orientală, morgă și aventură greacă, devine o matcă și prototip al balcanismului.

Dar acest prim strat se descompune într-o viziune trecută, care tinde să restituie o geneză a lumii bucureștene, acompaniind cu o melodie a trecerii momentul prezenței. La rîndul lor, amîndouă timpurile, prezentul și trecutul, răsfrînte în fîntîna miraculoasă de umor și poezie, care este sufletul scriitorului, se transfigurează simbolic și se oglindesc una într-alta, „adîncindu-se fără sfîrșit."[1]

Un prim concept al *Crailor* conturează un roman istoric, bazat pe fapte cu îndreptățire documentară, și chiar în versiunea finală, viziunea istorică e exactă ca esență. Lectura *Istoriei Bucureștilor* de Ionescu Gion, a scrisorilor lui Ghica (amintite în jurnal), predilecția mai generală pentru me-

---

* *Titlul ne aparține (n.ed.).*

[1] *Craii de Curtea-veche* 133

Scanned with OKEN Scanner

morii (între care și citatele — la motto — memorii ale Bal-Mabille-ului), erau bune premise pentru a închega un tablou precis. Totuși travaliul artistic nu merge în direcția reconstituirii documentare, căci „nu-n file-ngălbenite / stă-mbălsămată taina măririi strămoșești“[1], ci într-una vizionară: „amurgul rug de purpuri aprinde: de-l privești, se-nfiripă-n vîltoarea-i vedenii strălucite“. Atmosfera, mai ales, este cea care primește expresie sub pana lui Mateiu Caragiale, și aceasta este a unui fast protocolar încremenit sub care mișună un tulbure zăcămînt, nestatornic și bogat, cu atît mai agitat cu cît crusta de deasupra se solidifică. Preferința pentru forme, pentru severa reculegere aulică și ierarhică, adînc și înțepat nobiliară, fenomen aberant în aparențe, pentru urmașul unuia mîndru de ascendenți plăcintari, e tocmai substratul psihologic al rafinării pînă la esențe, al ordonării unor elemente — realistic vorbind — animate, agitate, zgomotoase, pînă la „tîmpla de icoane“ desăvîrșite și imobile. Aici „la porțile Orientului“, loc de du-te vino pentru neamuri și seminții, căutătorii de arbori genealogici se pierd în ipoteze adînci ca niște visuri nebune, iar Mateiu nu face decît să reediteze superioara impostură a lui Despot Eraclidul, a lui Macedonski și-a altora.

În plan realist, trama *Crailor* este un periplu al celor trei crai, Pantazi, Pașadia și autorul, prin locurile de dezmăț ale orașului, discuțiile lor, confesiunile și visurile. Pantazi, „un al doilea eu“ al povestitorului, este prietenul său adorat. De spiță greco-română, acesta are o genealogie fantastă, de noblețe veche, „din suta a șaisprezecea“, purcegînd de la piratul Zuani cel roșu, levantin. Făptură răsfățată de soartă, crescută sub zodia dragostei, Pantazi, rămas orfan în 1877, pleacă spre a îndeplini misiunea spre care îl predestina sîngele aventurier al străbunilor. Străbate mări și oceane, toate mările, cum n-au străbătut ai lui nici timp de 3 veacuri, îndreptîndu-se senin spre sfîrșitul său și-al casei sale. Răzbate aici sentimentul de stingere a neamului pe linia lui directă masculină, pe care Mateiu îl resimțea cu acuitate, printr-o hipertrofie a eului ereditar. Împrietenit cu povestitorul, Pantazi îi catalizează „hagialîcul“ pe meleagurile îndepărtate ale Terrei, pelerinaj veritabil și sacramental, primul din cele trei consacrate.

---

[1] Clio.

Scanned with OKEN Scanner

Pașadia, autohton ca neam din veacul lui Caragea, moștenește o clironomie îngrozitoare. Peste îndrăzneala fără frîu, lipsa de credință și cruzimea armașului străbun, primul înnobilat prin trecere de la coada butcei în patul domniței Ralu, s-a altoit plămada nu mai puțin împovărată cu negre vicii a spiței feminine, aceasta întîi de toate zgîrcită. Întunecatul dascăl al vechimii oferă și el, în esențe pure, defectele ancestrale: răceală pînă la nemernic[ie] și masochism, ura pentru a doua patrie, poftele fără sat și fără bucurie, desfrîul, lipsa de scrupule, neîncrederea. Ținuta sa, bizar de aristocratică, de o solemnitate înghețată, arată ca modelul tipic dat de picătura purificată de sînge albastru. Cu o frenezie rece, Pașadia se îndreaptă spre sfîrșit, fără nostalgii sau remușcări, convins de destinul advers care-i pustiește existența.

Pirgu, personaj cu o funcție mai ales antitetică, a izbutit să atragă atît atentia încît, de pildă, Călinescu crede că el este al treilea crai. Mai ales întru cît îl privește, punctele de contact cu personajele lui Ion Luca, precum și deosebirile, pot fi usor evidentiate. Într-o primă aproximare, Pirgu ar fi un Mitică de periferie mai ordinară, mai frust si periculos[1]. Spre deosebire de acela, rău din lipsă de ocupație, si făcînd-o cu un fel de eleganță gratuită, Pirgu are vocație malefică, e „fire uscată si tristă ce simtea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar și putred."[2]

Afirmația lui Călinescu, eronată, e însă adevărată parțial, în măsura în care Pantazi, Pirgu si Pasadia apar într-o zodie comună. Toti trei, departe de a fi personaje amănuntite realistic, sînt niste simboluri ridicate si proiectate în transcendent direct din mocirla experienței lor cotidiene. Starea lor obisnuită în lumea lupanarelor e abulia, așa ca Pașadia cu care „se petrecea atunci ceva nefiresc: treptat ființa lui cădea într-o amorțeală așa stranie, că acela pe care Pirgu îl tîra fără împotrivire după dînsul nu arăta a fi însuși, ci numai trupul său"[3]; perșonajele nu au preocupări precise, par a discuta la nesfîrșit, într-o inactivitate exterioară izbitoare, ritmată de schimbul cîrciumilor și-al partenerilor oca-

---

[1] cf. P[ompiliu] Const[antinescu], *M. Carag[iale]*.
[2] p. 79.
[3] p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

zionali. Aspirația supremă la quietudine, mărturisită de autor în jurnal, direcționează impulsiunile inconștiente ale eroilor spre liniștea desăvîrșită a risipirii și tot aceea tinde la a coagula o versiune structural perfectă, încremenită în ritmuri necesare, culminînd cu acela dintre natură și moarte.

Primul ritm ordonator este acela fatidic, al valsului „domol, voluptos și trist, aproape funebru", în a cărui „legănare [. . .] molatică" „însăși plăcerea de a-l asculta e amestecată cu suferințe"[1], ritmul prefecțiunii, al celor trei măsuri. Craii, trei, „treime, una de-o ființă și nedespărțită" cu aluzie certă la treimea divină, se structurează prin aceasta ca ipostaze ale autorului: părinte-creator, logos rece și sentiment cald. Eroii au trei vise simbolice: visul țărmurilor depărtate, al călătoriei în istorie și cel al pulverizării lor în asfințit, precedați de măscăriciul călăuz; la un strat imediat chiar calificativele de perfecțiune care încheie sonorele perioade sînt în număr de trei. Trei este numărul divin, al existenței mistice, al mișcării ce se întoarce spre sine, cifra primei linii frînte închise, semn al divinului increat și sterp, al absolutului, contemplat în esența totală, semn al „sîmburelui" universal. Ritmica trei, acompaniament permanent, reîntronat înaintea plecării lui Pantazi de valsul tînguios, se rupe cîteodată în asaltul unui element haotic și insuportabil, adus de Pirgu cu drojdia lui socială. În relația „treimii" ca unitate cu acesta din urmă apare ritmul ordonator al doilea, simbolizat de mare. Între sublim și abject, elevație intelectuală și cel mai jos dispreț pentru spirit, între sentența latină și pasta argotică, între sîngele albastru și cel împovărat de bacili venerici, între morga nobiliară și grobianism, treimea pendulează, în flux și reflux. Ritmul bazat pe numărul doi, mistic vorbind, e unul vital, ritmul perechii, al pandantului antitetic, un ritm de mișcare. Un talent robust și luminos, clasic, ar fi rezolvat pendularea în favoarea vieții. Ion Luca, la care înlocuirea unui personaj cu altul, într-un loc al ierarhiei sociale sau familiale e frecventă, face ca întotdeauna cel cîștigător să fie cel cu instinctele vitale mai proaspete: supraviețuirea e acolo o lege impudică, adesea imorală, și astfel un Agamiță succede unui

[1] p. 72.

Cataavencu, Chiriac lui Titircă, ș.a.m.d., chiar dacă instinctul în chestiune e acel al lipsei de scrupule în luptă.

Matei Caragiale, dimpotrivă, e sensibil la acel moment al mișcării care e destrămarea, e „unul din acei oameni, printre cei mai aleși [. . .] cărora o influență din nevăzut le silește spiritul la curioase abateri de la ordinea firească a lucrurilor, unul din slujitorii ajutați de beteșuguri organice și vicii, ai nimicirii, dar ai unei nimiciri începute cu ei înșiși."[1]

Concepută independent, triada crailor ar fi un întreg indestructibil și, mental vorbind, nemuritor: în trei, Pantazi pierde dorul depărtărilor, Pașadia pe-al desfrîului; fără Gore, cei trei tac și visează doar, căci „acelei lumi de noapte, însufleților îi era numai el, el întruparea vie a însuși sufletului spurcat și scîrnav al Bucureștilor" și, chiar cu el, Pașadia interzice prezența femeilor la agapele comune. Fără Pașadia, care-i pune bețe-n roate, Pirgu, în momentul narațiunii, ar fi demult ministru. Sentimentul purtat de cei trei crai fiind liniștea, sentimentul de aspirație intimă al autorului, cel al lui Gore e agitația interioară dezordonată. După primele trei capitole, al treilea fiind o răsfrîngere în povestitor a vieților personajelor sale, capitolul asfințitului, consumat la Arnoteni, în atmosfera de urîtă perdiție și mizerie mirositoare, contrazice lipsa de evenimente din viața crailor. Aceștia se precipită, mînați de diabolica vocație a lui Pirgu, spre un sfîrșit ignobil: Pantazi, văduv bătrîn cu logodnică juvenilă, Pașadia mort în brațele desfrînate ale Rașelei, străina, Eva, dușmana. Pirgu, scăpat din ritmica treimii perfecte, se validează rapid și grotesc. Dar, ieșiți din legănarea de maree a relațiilor reciproce, termenii se recompun: cei trei, „răscumpărați prin trufie", aveau să-și redobîndească înaltele „locuri" duși spre nemurire de scîrnavul măscărici. Rotirea subtilă și lentă, sub imaculata roată de trei, frîntă de Pirgu, este răscumpărată. Imaginea schematică, nu prea departe de cea a *Ritmurilor pentru nunțile necesare* a lui Barbu, se conturează, dar, geometric, tot așa ca acolo și, tot așa, într-o transcendere de elemente numeroase, în contraste violente, excrescențe maladive de sim-

[1] **Vl. Streinu, *Pagini de critică*, I, 150.**

Scanned with OKEN Scanner

țire, stări de conștiință închise în sine, ciclic, stări obsesive de scurt-circuit sufletesc. Astfel încît, dacă n-am interpreta toată această faună și floră de subconștient ca o suveranitate a trecutului, a neamului asupra individului, ca sentiment al morții ridicat din avataruri sociale, și dacă arta scriitorului n-ar consta în exclusive sugestii verbale ci în virtuți epice constructive, această mușiță sufletească ar forma tot ceea ce în cadrul sumbru a putut umanitatea să lepede mai mostruos

(1969—1970?)

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Marian Papahagi, *Despre vocația critică* / 5
Notă asupra ediției / 10

A. STUDII, ARTICOLE ȘI RECENZII

I

Prezența în istorie și conștiința istoriei / 14
Spiritul epopeic / 17
Paradoxul povestirii / 21
Polemica antitradiționalistă / 26
Publicistică și actualitate / 29
Scriitorul — conștiință a actualității / 31
Critica-lectură / 34

II

Arhetipuri ale personajelor sadoveniene / 37
Actualitatea lui Sadoveanu / 43
Marin Preda și valențele personajului clasic / 46
Fănuș Neagu și fluctuațiile tragicului / 50
Reînvierea „scrisului frumos" / 54

*

Addenda
Saint-John Perse și barocul imaginii / 57

III

Horia Zilieru, *Umbra Paradisului* / 60
Despre „Calitatea de martor" / 61
Umbria de Adrian Popescu / 64

Scanned with OKEN Scanner

*

Margareta Sterian, *Castelul de apă* / 65
Ioana Postelnicu, *Toate au pornit de la păpușă* / 67
Luki Galaction, *Calafuria* / 68
Francisc Munteanu, *Strada Semaforului* și *Testamentul* / 70
Alexandru George, *Clepsidra cu venin* / 72
Mircea Ciobanu, *Armura lui Thomas și alte epistole* / 74
Gabriel Gafița, *Moartea măștilor* / 75

*

Tudor Vianu, *Corespondență* / 77
G. Călinescu, *Principii de estetică* / 79
Al. Piru, *Varia. Preciziuni și controverse* / 80
Critica spectacol / 82
Călătorie și literatură / 83
Ion Vlad, *Convergențe* / 85
Foiletonul și viziunea critică / 86

B. SURSE ALE FANTASTICULUI ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ

I. Premise teoretice și de istorie literară / 90

II. Surse ale fantasticului / 100
1. Precizări de metodologie / 100
2. Basmul cult și proza fantastică / 102
3. Cîteva surse tematice / 111
a) Tema dublului / 112
b) Metempsihoza / 115
c) Pactul cu diavolul / 116
d) Inițierea / 119
e) Magia erotică / 126
f) Fantastic psihologic / 130
4. Tehnici ale fantasticului / 134
a) Estetica tainei / 135
b) Stilul indirect liber / 139
c) Atitudinea stilistică / 141
d) Tehnica echivocului / 143

III. Fantasticul și literatura română / 145

Anexă / 148
Indice bibliografic / 149

Scanned with OKEN Scanner

C. ADDENDA

Satira politică la Aristofan și Caragiale. *Cavalerii* și *O scrisoare pierdută* / 160
Motivul visului la Shakespeare / 166
Mitul satanic pînă în literatura romantică / 175
Expresii ale titanismului în *Memento mori* de Mihai Eminescu / 187
Destrămarea individualității la Dostoievski și Th[omas] Mann / 196
Portretistica lui Nicolae Iorga / 202
[Despre personajul sadovenian] / 205
[Craii de Curtea-Veche: ritmul și personajele] / 211

Scanned with OKEN Scanner

Lector: ANA-MARIA BOARIU
Tehnoredactor: A. MOLNÁR

Apărut: 1988. Bun de tipar: 16.04.1988. Comanda nr.: 2913.
Coli de tipar: 13,75. Hîrtie velină de 70 g/m². Format: 16/54×84

Tiparul executat sub comanda nr. 68/1988
la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ
Municipiul Cluj-Napoca
B-dul Lenin nr. 146.
Republica Socialistă România

915

Scanned with OKEN Scanner